This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

**Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

**About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

**Über dieses Buch**

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

**Nutzungsrichtlinien**

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

**Über Google Buchsuche**

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

ML
410
C2
E4
1908
MUSC

# GIULIO CACCINI

INAUGURALDISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER UNIVERSITÄT LEIPZIG

VORGELEGT

VON

ALFRED EHRICHS

---

LEIPZIG
DRUCK VON HESSE & BECKER
1908

Angenommen von der philosophisch-historischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren Professoren Dr. Riemann und Dr. Heinze

Leipzig, den 18. Dezember 1907

Der Procancellar
Stieda

# Verzeichnis der benutzten Werke.


Ambros, Aug. Wilh., Geschichte der Musik (1862—82).

Arteaga, Stefano, Geschichte der italienischen Oper; deutsch von Forkel (1789).

Burney, Charles, A general history of music (1776—88).

Doni, G. B., Trattati di musica (1763).

Eitner, Rob., Quellenlexikon (1899—1904).

Fétis, Franç. Jos., Biographie universelle (1878—81).

Goldschmidt, Hugo, Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts (1890).

Kiesewetter, R., Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges (1841).

Kuhn, Max, Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts (1902).

The Oxford history of music.

Riemann, Hugo, Katechismus der Musikgeschichte (1901).

Riemann, Hugo, Musiklexikon (6. Aufl. 1905).

Solerti, A., Gli albori del melodramma (1905).

Solerti, A., Le origini del melodramma (1903).

Commemorazione della Riforma melodrammatica, enthalten in den Atti dell' Academia del R. Istit. Mus. di Firenze (1895).

# Inhalt.


| | | Seite |
|---|---|---|
| I. | Geburt. Erste Tätigkeit in Florenz | 7 |
| II. | Der Kampf gegen den Kontrapunkt. Die Camerata fiorentina | 13 |
| III. | Caccini und die begleitete Monodie | 19 |
| IV. | Der „stile recitativo“ | 26 |
| V. | „Dafne“, „Euridice“, „Il Rapimento di Cefalo“ | 38 |
| VI. | „Le Nuove Musiche“; Caccinis Reise nach Paris | 47 |
| VII. | Caccinis „Fuggilotio musicale“; „Nuove Musiche e nuova maniera di scriverle“. Das Haus Caccinis, sein Tod | 60 |
| VIII. | Die Werke Giulio Caccinis. Die Nuove Musiche | 64 |
| IX. | Caccinis „Euridice“ | 95 |
| X. | Die „Nuove Musiche e nuova maniera di scriverle“ | 97 |
| XI. | Das „Fuggilotio musicale“ | 105 |

# Einleitung.

Zwei große Strömungen, beide von fast gleicher Bedeutung für die Entwicklung der Tonkunst, sind es, welche die Stadt Florenz in der Musikgeschichte ganz besonders hervortreten lassen. Jede von ihnen hat ursprünglich ganz weltliches Gepräge, und beide Male finden wir nicht nur eine gemeinsame Heimat- und Pflegestätte, sondern auch den Ursprung in derselben geistigen Strömung; auch geben sich beide Bewegungen eigentlich denselben Namen: die eine ist die Ars nova, die andere die Nuove Musiche.

Die große Bedeutung der Ars nova, die um 1300 beginnt, und deren Hauptvertreter Giovanni da Cascia, Francesco Landino, Ghirardellus de Florentia, Laurentius de Florentia — um nur einige zu nennen — die begleitete Monodie besonders in den Formen des Madrigals, der Caccia und Ballata pflegen, hat man eigentlich erst in neuester Zeit recht erkannt, besonders seitdem Joh. Wolf (Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460) uns eine große Anzahl von Kompositionen jener Meister zugänglich gemacht, und seitdem H. Riemann (Handbuch der Musikgeschichte, I. Bd., II. Teil, S. 294 ff.) darauf hingewiesen hat, daß vieles in jenen Kompositionen als instrumentale Vor-, Zwischen- und Nachspiele aufzufassen ist. Kann man in der Anregung, welche die Ars nova durch das Aufblühen der italienischen Literatur (Dante, Petrarca, Boccaccio) fand, den beginnenden Einfluß der Renaissance sehen, so findet diese erst ganz ihren Ausdruck in der 300 Jahre später beginnenden Kunstströmung der Nuove Musiche. Diese Bezeichnung Nuove Musiche rührt bekanntlich von dem Titel her, den die erste Sammlung von [illegible]ealen und Arien führt, die im Stile der um 1600 neu [illegible]nmenden Monodie mit Generalbaßbegleitung geschrieben [illegible]rden, und deren Komponist Giulio Caccini ist.

Der Versuch einer ausführlichen Biographie Caccinis scheitert leider an dem fast gänzlichen Fehlen von Material; die eingehendsten Nachforschungen des Verfassers in Florenz und Rom ergaben, was die Person Caccinis selbst anbetrifft, wenig Neues. Die vorliegende Arbeit mußte sich daher darauf beschränken, Irrtümer aufzuklären und sich hier und dort verstreut findende Notizen zu einem Ganzen zusammenzufassen; besonders aber sollte die Bekanntschaft mit zwei bislang ganz unbeachteten Werken Caccinis: den „Nuove Musiche e nuova maniera di scriverle“ und dem „Fuggilotio musicale“ vermittelt werden.

# I.

# Geburt; erste Tätigkeit in Florenz.

Là dove ricco al mar d'antichi pregi
Rivolge il Tebro altier le torbid' onde
Nacqui, ma d'Arno a le fiorite sponde
Aura mi scorse de' Medicei regi
(Giulio Caccini)

(Dort, wo an alten Sagen reich der Tiber
Zum Meere stolz die trüben Wogen wälzt,
Ward ich geboren,
Doch zu des Arnos Blumenufern
Rief mich der Mediceer Ruhm)

Über Caccinis Leben sind wir bis jetzt nur sehr ungenau unterrichtet. Außer einigen Angaben, die er selbst gelegentlich in seinen Werken macht, bei denen aber leider die Jahreszahlen fast immer fehlen, und außer einigen Daten, die man erst vor einigen Jahren hat feststellen können, haben wir nur recht wenig, was uns von seinen persönlichen Verhältnissen in Kenntnis setzt. Die zeitgenössischen Schriftsteller schweigen hierüber fast gänzlich.

Giulio die Michelangiolo Caccini war von Geburt ein Römer, was er stets in seinen Namensunterschriften hervorgehoben, und weshalb man ihn wie den Maler und Schüler Raffaels Giulio Pippi auch Giulio Romano genannt hat und zwar fast ebenso oft wie mit seinem eigentlichen Namen. Weder er selbst noch einer seiner Zeitgenossen hat das Datum seiner Geburt angegeben, und auch die Nachforschungen der neueren Zeit haben in diesem Punkte keinen Erfolg gehabt; es ist nicht einmal gelungen das Jahr festzustellen, in dem Caccini geboren wurde. In der Vorrede zu dem bekanntesten seiner Werke, das im Jahre 1601 erschien, den Nuove Musiche, macht Caccini einige Angaben über sein Leben. Er erwähnt darin, daß er schon seit 37 Jahren in großherzoglichen Diensten am Hofe von Florenz lebe[1]). Dem-

[1]) „ ... in Firenze: ove stando io già trenta sette anni a gli stipendi di questi Serenissimi Principi."

zufolge hat er sich im Jahre 1564 nach Florenz begeben und zwar scheint er vorher auf längere Zeit keine andere Stelle bekleidet zu haben, da er nie etwas davon erwähnt. Er ist also wahrscheinlich schon sehr früh von seiner Geburtsstadt Rom nach Florenz gegangen, etwa im Alter von 20 Jahren oder auch noch früher.

Caccini mag also um 1545 geboren sein. Vielleicht trifft die Vermutung zu, daß seine Vorfahren aus Florenz stammen; wenigstens erwähnt G. O. Corazzini[1]), daß eine Familie Caccini dort bis zum 15. Jahrhundert dauernd ansässig gewesen sei. Es ist aber auch möglich, daß dieses die Vorfahren eines bekannteren Florentiner Architekten, Giov. Batt. Caccini, und Zeitgenossen (er lebte 1562—1612) unseres Komponisten waren.

Über Caccinis Eltern wissen wir nichts Positives. Alaleona erwähnt in einem Artikel über Emilio de' Cavalieri[2]) einen gewissen Orazio Caccini, der um 1575 Kapellmeister an der Kirche Santa Maria Maggiore in Rom war[3]), und drückt die Vermutung aus, daß dieser vielleicht der Vater Giulio Caccinis ist. Dies wäre ja möglich, bedürfte aber natürlich noch des Beweises. Wäre es der Fall, so erschiene es sonderbar, daß Caccini nie etwas von seinem Vater erwähnt, auch bei diesem keinen Unterricht genossen hat.

Als seinen Lehrer in der Gesangskunst bezeichnet Caccini vielmehr einen gewissen Scipione della Palla. Dieser ist zweifellos identisch mit jenem Scipione da' Vecchi, genannt delle Palle, aus Siena, der von 1518—1568 lebte und von Ugurgieri in den „Pompe Sanesi" erwähnt wird. Als einen ganz hervorragenden Sänger rühmt ihn Dentice in dem zweiten seiner „Dialoge über die Musik"[4]). Hier erzählt einer der „Interlocutori", ein gewisser Paolo Soardo, er habe in dem Hause der Giovanna d' Aragona eine Musik gehört, die seine Bewunderung in höchstem Maße erregte, und nennt unter den Sängern auch Scipione della Palla: „Quei che cantaron fu il signor Giulio Cesare Brancazzo,

[1]) Diario Fiorentino di Michele del Corazza. Firenze 1894.

[2]) In der Nuova Musica. 1905, Nr. 118.

[3]) Von seinen Kompositionen werden in Eitners Quellenlexikon erwähnt: Madrigali et Canzonette a 5 v. Venetia 1585.

[4]) Due dialoghi della musica del Sig. Luigi Dentici, Gentil' uomo napolitano. Roma 1553.

il Sig. Francese Bisballo, Conte di Briatico, M. Scipione de Palla e un altro che cantava il soprano . . .“ Dieser Scipione della Palla hat Caccini aber wahrscheinlich nicht nur im Gesang unterrichtet, sondern auch im Lauten- und Harfenspiel. Wenigstens hören wir später in den Beschreibungen der am mediceischen Hofe veranstalteten Festlichkeiten oft von der Kunst Caccinis auf diesen Instrumenten[1]).

Seit 1564 ist Caccini also in Florenz am Hofe der Großherzöge Cosimo I. und Francesco I. Sein Name, besonders seine künstlerische Tätigkeit, wird erst viel später erwähnt. Zum ersten Male hören wir von ihm im Jahre 1575, und zwar wird er in verschiedenen Dokumenten[2]) genannt bei der Beschreibung einer Liebestragödie, an der er beteiligt war, und durch die wir einen allerdings wenig erfreulichen Einblick in seinen Charakter bekommen. Wir werden überhaupt noch öfter finden, daß Caccini uns als Mensch durchaus nicht sympathisch entgegentritt. In dieser Beziehung sagt Corazzini[3]) mit Recht: „Triste figura il Caccini!“ In der erwähnten Liebesaffäre gab Caccini durch seine erbärmliche Handlungsweise die indirekte Ursache zu dem tragischen Ende der Eleonora Garcia di Toledo. Diese war die Gemahlin Pietros de' Medici, der ein Bruder des Großherzogs Francesco und Sohn Cosimos I. war. Eleonora lebte mit ihrem Gatten in überaus unglücklicher Ehe und knüpfte schließlich ein Liebesverhältnis an mit einem gewissen Alessandro Gaci und später, nachdem dieser in den Kapuzinerorden eingtreten war, mit Bernardo Antinori. Dieser wurde aber bald wegen eines Vergehens zu einer Gefängnisstrafe verurteilt und nach der Insel Elba gebracht. Nun begann Eleonora mit ihm einen Briefwechsel, den Antinoris Bruder Francesco vermittelte. Als dieser sich eines Tages in das Vorzimmer der Eleonora begab, um ihr einen Brief zu überbringen, traf er dort Caccini, mit dem er befreundet war, und der sich dort in Erwartung einer Audienz

[1]) In der Beschreibung der Festlichkeiten vom Jahre 1589 von Bastiano de' Rossi (gelegentlich der Hochzeit des Großherzogs Ferdinand I.) liest man auf Seite 49: „Usciva il concerto della sinfonia da un' arpa sonata da Giulio Caccini, un chitarrone etc.“.

[2]) Memorie di Bianca Cappello; Notizie di A. Bugiardini u. a.

[3]) In „Jacopo Peri e la sua famiglia“ im Jahresbericht des Real Istituto musicale von Florenz 1895.

befand. Diesem vertraute er den Brief an mit der Bitte, ihn Eleonora zu geben. Caccini jedoch, wohl teils aus Neugierde, teils in der Hoffnung auf Belohnung, mißbrauchte das ihm geschenkte Vertrauen, indem er den Brief öffnete und ihn dem Großherzog Francesco übergab. Die Folge davon war, daß Antinori von Elba nach Florenz zurückgebracht und am 30. Juni 1576 heimlich erdrosselt wurde. Ein ähnliches Los traf Eleonora, die drei Tage später durch einen Dolchstich von der Hand ihres Gatten ihr Ende fand.

Caccinis Hoffnung auf Belohnung wurde allerdings getäuscht, vielmehr wird erwähnt, daß er insofern für seinen Verrat bestraft wurde, als ihn der Großherzog aus seinem Dienste entließ. Jedenfalls ist es diese Zeit, in die ein vorübergehender Aufenthalt Caccinis am Hofe zu Ferrara fällt. Piccinini erzählt[1]), daß jener dort als Sänger gewirkt und zur Begleitung sich eines Chitarrone aus Elfenbein bedient habe[2]). Aber schon nach kurzer Zeit scheint Caccini wieder am Hofe zu Florenz Aufnahme gefunden zu haben, da wir ihn drei Jahre später bei einer dort veranstalteten Musikaufführung als Komponist beteiligt finden.

Der Großherzog Francesco heiratete im Jahre 1579 jene berüchtigte Venetianerin Bianca Cappello, die durch so viele an ihren Namen sich knüpfende Romanerzählungen bekannt geworden ist, und mit der er schon einige Zeit im Konkubinat gelebt hatte. Bei Gelegenheit der Hochzeitsfeier wird zum ersten Male etwas von der künstlerischen Tätigkeit Caccinis am mediceischen Hofe erwähnt. Wir sehen ihn sich zunächst in nur bescheidenem Maße am Florentiner Musikleben beteiligen. Er tritt anfangs weniger als selbständiger Komponist als als Mitarbeiter hervor, rückt aber allmählich immer mehr in den Vordergrund, bis er für eine gewisse Zeit eine erste Stelle unter den Komponisten nicht nur Florenz' sondern Italiens überhaupt einnimmt.

---

[1]) Im 28. Kap. des Werkes: Intavolatura di Liuto e di Chitarrone di Alessandro Piccinini Bolognese. Bologna 1623.

[2]) „Di poco tempo inanzi .... era venuto a Ferrara il Signor Giulio Caccini, detto Romano, uomo eccelentissimo nel bel cantare, chiamato da quelle altezze Sereniss., il quale haveva un chitarrone d'avorio ... della quale si serviva per accompagnamento della voce."

Die bei der oben erwähnten Hochzeit veranstalteten Festlichkeiten sind von Gualterotti[1]) beschrieben. Er berichtet, daß ein von dem Dichter Ottavio Rinuccini verfaßtes Stück „Maschere d' Amazzoni" im Pittipalast aufgeführt wurde; zu diesem sei die Musik von Pietro Strozzi, Al. Striggio, Caccini und Claudio Merulo gewesen, und zwar habe Caccini in einem von Strozzi komponierten Intermedio die Rolle der „Nacht" mit Begleitung von Violen gesungen. — Man kann annehmen, daß diese Art Sologesang ganz nach der damals üblichen Manier war: man sang die Oberstimme eines mehrstimmigen Madrigals und spielte dazu als Begleitung die übrigen Stimmen auf verschiedenen beliebigen Instrumenten, oder man übertrug alle unteren Stimmen auf ein Instrument, etwa die Laute oder die Theorbe.

Erst zehn Jahre später hören wir wieder etwas von Caccini und zwar bei den Festlichkeiten, die bei Gelegenheit der Hochzeit des Großherzogs Ferdinand mit Cristina von Lothringen stattfanden[2]). Es wurden sechs Intermedi aufgeführt, zu denen die Musik von verschiedenen Komponisten war; Caccini hatte die Leitung des Orchesters, das aus einer von ihm gespielten Harfe, einem Chitarrone, zwei großen und zwei kleinen Lauten, zwei Lyren, einem Salterio, einer Violine, einer Traversa und einer Viola bastarda bestand[3]).

Caccinis Anteil an der Komposition der „Intermedi" war auch dieses Mal sehr gering; er hatte in dem von Rinuccini gedichteten Intermedio quarto, das betitelt war: „Comparsa di Demoni celesti e infernali", ein sechsstimmiges Madrigal und den Gesang der „Maga" komponiert, die sich auf einer Laute begleitete. Es ist ihm allerdings auch die Komposition des dritten

[1]) Feste nelle nozze del Serenissimo Don Francesco Medici Granduca di Toscana et della Serenissima Sua consorte la signora Bianca Cappello. In Firenze nella Stamperia de' Giunti 1579.

[2]) Beschrieben von Bastiano de' Rossi: Descrizione dell' aparato e degl' Intermedi fatti per la comedia rappresentata in Firenze nelle nozze de' Serenissimi Don Ferdinando Medici e Madama Cristina di Lorena, Gran Duchi di Toscana. In Firenze. Per Anton Padovani 1589."

[3]) Usciva il concerto della sinfonia da un' arpa sonata da Giulio Caccini, un chitarrone, due leuti grossi, due piccoli, due lire, un salterio una violina sonata dal detto Alessandrino [Striggio], una traversa, un basso di viola bastarda suonata da Domizio Isorelli, in tale strumento eccellente." (B. de' Rossi, op. cit. pag. 49.)

Intermedios, betitelt: „Combattimento di Apollo col serpente Pitone", das von allen das bedeutendste war, zugeschrieben, und zwar von G. W. Fink in seinem Werke „Wesen und Geschichte der Oper". Es heißt dort[1]): „Der Sänger Caccini, als beliebtes Mitglied dieser florentinischen Gesellschaft, versuchte sich an der Komposition dieses Zwischenspieles, anfänglich ohne seinen Namen. Vielleicht scheute er sich, mit den damals angesehenen Komponisten, die zu dieser Hochzeit allerlei Musikstücke gefertigt hatten, als Wettstreiter öffentlich aufzutreten; es waren Emilio del Cavaliere, von dem mehr zu berichten ist, Crist. Malvezzi, Luca Marenzio, welcher recht hübsche Melodien im einfachen Kontrapunkt, also mehrstimmig, schrieb, auch Jac. Peri. Da darauf bei der Aufführung 1590(!) sein Werk mit Wohlgefallen aufgenommen worden war, verlor er diese Scheu so ganz, daß er sich nicht nur zum Werke bekannte, sondern sich sogar für den ersten ausgab, der Allein-Gesänge mit Begleitung eines Instrumentes bekannt gemacht habe." — Fink ist hier in einem Irrtume befangen, die Musik zu dem betreffenden Zwischenspiele ist von Marenzio, Caccini hat nicht den geringsten Anteil daran gehabt; der Text ist übrigens von Rinuccini und nicht, wie Arteaga[2]) behauptet, vom Grafen Bardi. In dem genannten Werke des Bastiano de' Rossi heißt es nämlich[3]): „Le parole di questo e de' seguenti madrigali dello' ntermedio presente furono d' Ottavio Rinuccini sopra mentovato e la musica del Marenzio." — Auch hat Fink nicht bedacht, ein wie eitler Mann Caccini war. Hätte dieser wirklich einen Beitrag zu der Komposition jenes Intermedios geliefert, welches das glänzendste bei der ganzen Hochzeitsfeier war, und hätte er nicht den Mut gehabt, vor der Aufführung sich als Autor zu bekennen, trotzdem er sich nie durch allzu große Bescheidenheit ausgezeichnet hat, so würde er aber auf keinen Fall verfehlt haben, in einer der Vorreden zu seinen späteren Werken, in denen er mit besonderer Vorliebe sich all seiner Verdienste rühmt, auch diese Komposition mit aufzuzählen.

Wir haben also gesehen, daß Caccini bis jetzt, trotzdem er doch im Alter von über 40 Jahren stand, als Komponist so gut

[1]) Seite 95.
[2]) „Geschichte der italienischen Oper." Seite 206.
[3]) „Descrizione degl' Intermedi ecc." Seite 42.

wie gar nicht hervorgetreten ist. Vielleicht hätte er sich als solcher auch nie zu der Stelle emporschwingen können, die er bald unter den Musikern seiner Zeit einnahm, wenn er nicht in jene große Bewegung hineingezogen wäre, die gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts die Tonkunst in neue Bahnen zu lenken begann. Bevor wir uns aber eingehend damit beschäftigen, in welcher Weise Caccini hieran Anteil nahm, müssen wir eine Betrachtung einschalten über die neuen Ideen, die das Musikleben jener Zeit bald ganz beeinflußten.

---

## II.

# Der Kampf gegen den Kontrapunkt.

### Die Camerata florentina.

Eine ausführliche Darstellung der gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts beginnenden Bewegung, die man den „Kampf gegen den Kontrapunkt“ genannt hat, wie auch eine eingehende Untersuchung, inwiefern die begleitete Monodie aus dieser Bewegung „als etwas Neues hervorgegangen“ ist, würde über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen. Was den Kampf gegen den Kontrapunkt anbetrifft, so sei hier auf Ambros' „Geschichte der Musik“ (Bd. IV) und die — besonders den Zusammenhang jener Kunstströmung mit der Renaissance behandelnde — „Geschichte der Musik“ von K. Storck hingewiesen. Sowohl über die Florentiner Musikreform im allgemeinen als auch über die „Erfindung“ der begleiteten Monodie im besonderen kann hier nur das erwähnt werden, was entweder weniger bekannt sein dürfte oder zum Zusammenhange des Ganzen unbedingt nötig ist. —

Die Musik ist wohl kaum von einer anderen geistigen Strömung mehr beeinflußt worden als von der Renaissance. Es ist bereits in der Einleitung erwähnt, daß auf diese Bewegung jedenfalls schon das rege Schaffen all jener Meister zurückzuführen ist, die zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts in der Zeit der Ars nova in Florenz wirkten. In vollem Maße aber

fanden die großen Ideen der Renaissance in der Musik erst gegen 1600 ihren eigentlichen Ausdruck, also viel später als in den bildenden Künsten. Die Renaissancezeit der Musik, als deren Beginn man (in runder Zahl ausgedrückt) das Jahr 1300 bezeichnen kann, erleidet also eine Unterbrechung im fünfzehnten Jahrhundert, als die Augen der gesamten musikalischen Welt auf die große Schule der Niederländer gerichtet waren, die mit ihrer Polyphonie fast zwei Jahrhunderte hindurch die Alleinherrschaft führte. Es ist bekannt, daß mit der Renaissance griechische Kunst und griechische Sprache so gut wie neu in den Gesichtskreis der damaligen Welt eintraten. Männer wie Chrysoloras und Plethon waren es, die sich um die Pflege und Verbreitung der griechischen Sprache verdient machten, und besonders der letztere brachte eine Begeisterung für Plato nach Italien. Mit dem Platonismus beschäftigte man sich mit großer Vorliebe am Hofe von Florenz und durch Plethon wurde der Grund gelegt zu der später von den Mediceern gestifteten Platonischen Akademie.

Die Bemerkungen Platos über Musik erregten nun die Aufmerksamkeit eines Kreises vornehmer Florentiner, die sich zu ästhetischen Unterhaltungen über die Musik vereinigten und die sogenannte Camerata fiorentina bildeten. An ihrer Spitze stand Giovanni Bardi, Graf Vernio, ein begeisterter Kunstfreund und auch gewandter Komponist[1]), in dessen Hause man sich versammelte. Die Erörterungen dieser Gesellschaft drehten sich hauptsächlich um die Wiederauffindung des alten griechischen Musikstiles. Es brach eine wahre Begeisterung für die Tonkunst der Griechen aus, man schenkte den Legenden, die von wunderbaren Wirkungen der Musik berichteten, Glauben und steckte sich als höchstes Ziel, einen Stil zu finden, der das Gemüt in ähnlicher Weise bewegen könne. Vielleicht ist es hier von Interesse zu hören, was man alles von der Zauberkraft griechischer Musik erzählte, Dinge, die ebenso naiv wie unglaublich sind, so daß man sich fragen muß, wie es möglich gewesen ist, sie für wahr zu halten. Bardi selbst schreibt darüber[2]):

[1]) Ein fünfstimmiges Madrigal ist erhalten.

[2]) In dem „Discorso mandato da Gio. de Bardi a Giulio Caccini, detto Romano, sopra la musica antica e 'l cantar bene", enthalten in den „Trattati di Musica" von G. B. Doni, Bd. II, S. 240.

„Aber kehren wir zu den Wundern der Musik zurück, die Damon, der Lehrer des Sokrates, erörtert und von der er behauptet, sie habe die Kraft, unser Gemüt zur Tugend anzuregen, wenn sie erhaben sei, und wenn anders, zu den entsprechenden Lastern. Plato sagt, es gäbe zwei Disziplinen, für den Körper die Gymnastik und für das Gemüt die Musik. Derselbe erzählt, daß Thales von Milet eine so einschmeichelnde Art zu singen hatte, daß er nicht nur das Herz seiner Zuhörer rührte, sondern auch Siechtum und Pest vertrieb, und man liest, daß Pythagoras mit der Musik Trunksucht, Empedokles Rasende und Sokrates einen Besessenen heilte. Plutarch erzählt, daß Asklepiades den Toren mit seiner Harmonie wieder zur Gesundheit verhalf. Harmonie ist nichts anderes als ein Gemisch von Gesang und Ton, und man erzählt, daß Ismene mit der Musik Ischias und Fieber vertrieb, und A. Gellius schreibt, daß die von der Gicht Geplagten und auch die, welche von giftigen Schlangen gebissen waren, durch den Ton der Tibia geheilt wurden."

„Ma torniamo a' miracoli della Musica, della quale ragionandone Damone maestro di Socrate disse, che ella aveva forza di disporre gli animi nostri a virtù, essendo onesta, e se contraria a i contrari vizi: e Platone dice, che le discipline sono due, che quella del corpo è la ginnastica e che quella, che è per ben dell' animo, è la Musica; raccontando l' istesso, che Talete Milesio ebbe si dolce maniera di cantare, che non pur moveva gli animi altrui, ma che sanava l'infermità, e la peste: e si legge che Pitagora con la Musica sanò li ubriachi, ed Empedocle i furiosi, e Socrate uno spiritato e Plutarco racconta, che Asclepiade sanava i deliranti con la sinfonia. Sinfonia altro non è che mescolamento di canto e di suono: e si racconta che Ismene sanava con la Musica gli sciatichi e la febbre, e scrive A. Gellio che quelli, che erano tormentati dalla gotta sciatica si medicavano con il suono della Tibia ed altresi quelli, che dalla vipera morsi erano."

Nun konnte man aber nur eine ungewisse Vorstellung von jener alten Kunst haben, denn abgesehen davon, daß man von griechischer Musik sehr wenig besaß, war man auch nicht imstande, die alten Notierungen zu entziffern; man glaubte aber, die Musik der Griechen in ihrer ursprünglichen Reinheit wieder-

erstehen lassen zu können und zwar auf Grund der überkommenen ästhetischen Prinzipien. So studierte man denn in dieser Richtung die Werke Platos und nahm zum Ausgangspunkte der Erörterungen dessen Satz: „In der Musik müsse an erster Stelle die Sprache stehen, dann komme der Rhythmus und zuletzt der Ton".[1]) Wollte man also einen Musikstil finden, der dem der alten Griechen ähnlich war, so mußte zunächst das Wort in seiner Bedeutung gehoben werden. Man erklärte daher vor allem dem Kontrapunkt den Krieg, stellte ihn gleichsam als etwas Verächtliches hin, und wie der Geist des Humanismus eine leidenschaftliche Schwärmerei für Schönheit der Sprache mit sich gebracht hatte, so kam man nun zu einer mehr durchgeistigten Auffassung von den Aufgaben der Musik und wollte sie, die bislang in fast ganz formaler Weise behandelt war, zu der Höhe altklassischer Schönheit zurückbringen.

Die Kunst des imitierenden Kontrapunkts war von den Niederländern bis zum höchsten Raffinement ausgebildet, das Technische überwog so den Inhalt, daß man überhaupt häufiger von den Künsten als von der Kunst der Niederländer gesprochen hat. Der Text war vollständig unter die Herrschaft des Tones gekommen, und ein charakteristisches Zeichen dafür, wie wenig Aufmerksamkeit man ihm schenkte, ist die Tatsache, daß man bisweilen erst die Komposition fertigstellte und dann einen beliebigen Text unter die Noten schrieb, wie uns Pietro della Valle erzählt in seinem „Discorso della musica dell' età nostra ecc." (1640)[2]). In demselben Werke äußert er sich über die polyphone Schreibart in einer Weise, die bezeichnend dafür ist, zu welcher Verachtung des Kontrapunkts man gekommen war. Es mag hier ein Teil der betreffenden Stelle wiedergegeben werden:

„Die ungünstigen Wirkungen, die in der Musik nach meiner Ansicht ein zu sehr verzierter Gesang hervorbringt, bestehen erstens darin, daß bei den

„I mali effetti, che io dico che produce nella musica il cantare troppo d' artifizio, sono in prima che con le fughe si confondono malamente le parole;

[1]) „Republik", 3. Buch.

[2]) „Di alcuni di loro e de' migliori si conta, che bene spesso facevano composizioni di semplici note, alle quali, quando erano finite, adattavano poi quelle parole che meglio venivano loro alla mano."

Fugen[1]) die Worte in übler Weise vermengt werden; denn beim mehrstimmigen Gesange singt in einer Fuge die eine Stimme notwendigerweise gleichzeitig ein anderes Wort als die andere Stimme. Auf diese Weise werden die Worte derart vermischt, daß man niemals den Text versteht, der doch der eigentliche Inhalt des Gesanges ist und in erster Linie das Gemüt bewegen soll, worin sein Hauptzweck besteht.

Zweitens kommt zu dieser Vermengung der Worte der Wirrwarr der Fuge hinzu, bei der man nicht darauf Rücksicht nehmen kann, daß jedem Worte gemäß seiner Betonung und der Länge und der Kürze seiner Silben auch die entsprechenden Noten zufallen, da die Fuge notwendigerweise ihren eigenen Gang geht. Man kann es gar nicht ausdrücken, wie unkorrekt daher der größte Teil der Worte ausgesprochen wird, abgesehen davon, daß die einzelnen so vermischt und verzerrt werden; und all dies ist um so schlimmer, je kunstvoller die Fuge ist. Daher entsteht beim Gesange oft jenes sonderbare und unverständliche Stimmengeräusch, das man mit gutem Grunde aus Scherz als Gebell einer Hundemeute zu bezeichnen pflegt, und unter den verständigsten Personen

perchè cantandosi a più voci, dovunque sarà fuga, mentre una parte canterà una parola, necessariamente un' altra parte ne canterà un' altra diversa; con che si vengono a confondere talmente le parole insieme, che non si sente mai quello che si dica, che è l'anima del canto, e quello che più d'ogn'altra cosa importa, e nella musica ha da muovere con diletto, in che consiste il suo fine.

Secondariamente, a questa confusione di parole si aggiunge la mischia della fuga; la quale non potendo avere riguardo nel tempo delle sue note a quel che ricercherebbe ogni parola conforme a i suoi propri accenti, ed alla lunghezza o brevità delle sue proprie sillabe, perchè ha necessità la fuga di seguitare nelle sue note l'ordine suo proprio; non si può dire quanto malamente perciò faccia pronunziare la maggior parte delle parole, oltre del profferirle così mescolate insieme e confuse; e quanto più è artificiosa la fuga, tanto peggio fa in questa parte; onde spesso ne nasce nel canto quello strano mormorio di voci non intese, che ben con ragione suol dirsi per beffa la braccheria; e de' più sensati pochi vi sono

[1]) Hiermit kann nur die kanonische Schreibweise gemeint sein, nicht die eigentliche Fuge, denn diese entstand erst viel später.

sind nur wenige, die bei dieser Art von Musik diese letztere verstehen. Als drittes Übel kommt noch hinzu, daß bei einer mit solchen kontrapunktischen Künsten zu sehr verzierten Musik Melodien zutage kommen, bei denen man oft da das Heitere hört, wo das Ernste angebracht wäre, das Aufgeregte und Bizarre statt des Ruhigen, das Leichte oder Anmutige statt des Schweren und so immer das Gegenteil. Von derartigen Fehlern sind die Kompositionen der früheren Meister voll, weshalb gute Musiker sie jetzt nicht mehr mit Wohlgefallen singen können, denn es ist zwar gute Musik, aber nur was die Noten, nicht die Behandlung der Worte anbetrifft. Man könnte jene Kompositionen schöne Körper nennen, aber Körper ohne Seele, die, wenn auch keine stinkenden Kadaver, doch wie bemalte Figuren, aber nicht wie lebende Menschen sind."

che nella musica la possano sentire. Vi è di più, per terzo disordine, che le musiche troppo artifiziose, con tante sottigliezze di contrappunti, vengono a fare melodie di tal sorte, che bene spesso si sente in esse l' allegro, dove averebbe da stare il malinconico; lo spiritoso e bizzarro, dove più tosto anderebbe il pietoso; il leggiero o vezzoso, dove meglio sarebbe il grave; e così per lo contrario: de' quali difetti le composizioni de' maestri passati sono piene; onde è che i buoni musici non le possono ora cantare con gusto; perchè in effetto son belle musiche, ma musiche solo per note, non per parole; che è quanto a dire belli corpi, ma corpi senza anima, che, se non saranno cadaveri puzzolenti, saranno almeno corpi di figure dipinte, ma non di uomini vivi."

Zu der Tatsache, daß man die Worte nicht verstand und zu alle dem, worüber Pietro della Valle hier klagt, kam noch hinzu, daß beim mehrstimmigen Gesang die Betätigung eines starken Individualismus, die doch im innersten Wesen der Renaissance begründet lag, ausgeschlossen war. Wo alle Stimmen gleichberechtigt waren, galt der einzelne nichts, und ein Ausdruck wurde überhaupt erst durch das Zusammenwirken aller Sänger erreicht, aber es war der Ausdruck einer Vielheit, nicht eines einzelnen. Ein Beweis dafür, daß man mit der gewohnten mehrstimmigen Schreibweise nicht mehr zufrieden war und erkannt hatte, daß ein einzelner Sänger den Inhalt des Textes viel besser zur Geltung bringen konnte als deren viele, ist die

bereits erwähnte Tatsache, daß man häufig nur die Oberstimme eines mehrstimmigen Satzes sang und die übrigen Stimmen dazu als Begleitung auf Instrumenten ausführte; und insofern war man hier auf dem richtigen Wege, als man gleichsam fühlte, daß man zu der begleiteten Monodie zurückkehren, diese Kunst veredeln und zur Vollendung bringen mußte, wollte man den Text wieder in seiner Bedeutung heben und wollte man es dem Sänger ermöglichen, seinem persönlichen Fühlen und Empfinden im Gesange Ausdruck zu verleihen.

---

## III.

## Caccini und die begleitete Monodie.

Man hat die um 1600 aufkommende neue, im Grunde genommen aber sehr alte Schreibweise der begleiteten Monodie oft als eine „Erfindung“ und zwar als die Erfindung eines einzelnen Mannes hingestellt. Von einer solchen kann hier aber kaum die Rede sein. Es lag vielmehr in der ganzen geistigen Strömung jener Zeit begründet, daß man an dem mehrstimmigen Gesange keinen Gefallen mehr fand, was sich darin äußerte, daß man schon zu einem Einzelgesang überging, der allerdings ursprünglich nicht als solcher gedacht war, wie auch die Begleitung dazu weder für Instrumente — auf denen man sie in Wirklichkeit ausführte — noch überhaupt als Begleitung komponiert war. Bei diesem Einzelgesang aber fühlte sich der Sänger frei, und „man liebte es mehr, ihn mit einem Instrument in der Hand ohne Zwang auswendig singen zu hören, als vier oder fünf Personen zu sehen, die an einem Tische mit dem Buche in der Hand singen, was einen zu scholastischen und gelehrten Eindruck macht“ [1]).

Es mußte somit nahe liegen, nun auch einen Gesang von vornherein für eine einzelne Stimme mit einer Instrumentalbegleitung zu komponieren, und als den „Erfinder“ dieser Art Monodie, die also als solche gedacht und nicht aus dem Kontra-

[1]) „Amando più le genti di sentir cantare a mente con gli strumenti in mano con franchezza, che di vedere quattro o cinque compagni che cantino ad un tavolino col libro in mano, che ha troppo del scolaresco e dello studio.“ (Pietro della Valle, op. cit.)

punkt hervorgegangen war, hat man meistens Caccini bezeichnet; jedoch ganz mit Unrecht. Der Mann, der als erster solche Gesänge komponiert hat, ist nicht Caccini, sondern Vincenzo Galilei, der Vater des berühmten Gelehrten Galileo Galilei. Er gehörte neben Jacopo Corsi, Pietro Strozzi, Girolamo Mei, Giulio Caccini, dem Dichter Ottavio Rinuccini und anderen dem Bardischen Zirkel an. An Kompositionen hatte er schon 1574 ein Buch vier- und fünfstimmiger Madrigalien veröffentlicht; 1581 erschien nun sein dem Grafen Bardi gewidmeter „Dialogo della musica antica e moderna", ein sehr ausführliches Werk, das zum größten Teil eine Unterhaltung zwischen Giov. Bardi und Pietro Strozzi über die Theorien der Alten darstellt, und mit dem Galilei zugleich drei von ihm aufgefundene Hymnen — (an die Musen, an Apollo, an Nemesis) — des Mesomedes herausgab, deren Entzifferung ihm allerdings nicht gelang[1]). Vielfach hat man als Mitarbeiter an dem „Dialogo" Galileis Girolamo Mei genannt, was jedoch nur eine Vermutung sein kann; jedenfalls aber ist Gir. Mei von den Theoretikern des Kreises Bardi einer der verdienstvollsten gewesen. Galilei nennt ihn einen „ausgezeichneten Menschen, dem alle Musiker und alle Gelehrten überhaupt Dank und Ehre erweisen sollten"[2]).

Die Auffindung jener Hymnen und die gemeinsamen theoretischen Erörterungen regten Galilei an, den Gesang des Grafen Ugolino (aus Dantes Divina commedia) und einige Stellen aus den Klageliedern Jeremiä für eine einzelne Stimme mit Begleitung von Violen zu komponieren, und er erntete in der Camerata, wo er diese Kompositionen selbst vortrug, den größten Beifall.

Durchaus verkehrt ist es daher, Caccini den „Erfinder der begleiteten Monodie" — wie man so oft liest — zu nennen. Dieser nahm sich vielmehr die Kompositionen Galileis zum Muster und schrieb nun seinerseits in demselben Stile Kanzonetten und Madrigale, bei deren Vortrag er sich auf der Theorbe begleitete. Ausdrücklich hebt Doni[3]) hervor: „Galilei fu il primo a comporre melodie a una voce sola" und sagt dann, daß

[1]) Die Übertragung gelang erst P. J. Burette (1665—1747), siehe Joh. Fried. Bellermann: „Die Hymnen des Dionysios und Mesomedes" (1840).

[2]) „Girolamo Mei, huomo degno, a cui tutti i Musici, e tutti gli huomini dotti devono rendere gratie e honori."

[3]) Doni, Trattato della musica scenica, pag. 23.

Caccini nur Galilei nachahmend und in leichterem Stile seine Kanzonetten komponiert habe, nämlich: „Costui (Caccini) dunque ad imitazione del Galilei, ma con stile più vago e leggiadro, messe in musica alcune canzonette e sonetti composti da poeti eccellenti." — Daß man Caccini vielfach für den Erfinder des neuen Stiles hielt, liegt daran, daß er einerseits sich oft selbst als diesen bezeichnete, andererseits von seinen Schülern, besonders von Severo Bonini, dafür ausgegeben wurde. Sein Hauptverdienst dagegen, das ihm niemand abstreiten kann, ist, daß er der erste war, der die neue Schreibweise der begleiteten Monodie in besonderem Maße pflegte und daß diese Kompositionen, da er selbst Sänger war und aus seiner Schule sehr viele bedeutende Sänger hervorgingen, bald eine sehr große Verbreitung fanden. Dies erkennt Doni an, indem er sagt: „Un canto d'una voce sola, che s'accompagna col suono d'un altro strumento ritornato si può dire, da morte a vita in questo secolo, per opra massimamente di Giulio Caccini, ma con la scorta ed indirizzo di quei virtuosi Academici fiorentini" („Ein Gesang für eine einzelne Stimme mit Begleitung eines anderen Instrumentes ist in diesem Jahrhundert sozusagen vom Tode zum Leben wiedererstanden, hauptsächlich durch das Verdienst Giulio Caccinis, aber mit der Hilfe und unter Anleitung jener trefflichen Florentiner Akademiker"). Man sieht, Doni schreibt einen Teil von Caccinis Verdienst dessen Verkehr in der Gesellschaft des Grafen Bardi zu, und dieser letztere, als dessen Schüler man Caccini in gewisser Weise bezeichnen kann, gibt indirekt zu, daß dieser eigentlich nicht der Urheber jener Idee ist, als der er sich bezeichnet hat, sondern Bardi verweist ihn auf die „infiniti ragionamenti avuti insieme in varj luoghi ed in varj tempi della musica", besonders aber hebt er den Umgang hervor, den Caccini von Jugend auf mit so vielen gelehrten Florentinern gehabt habe und preist ihn, „daß in ganz Italien nicht nur keiner ihn übertreffe, sondern nur wenige, vielleicht auch keiner ihm gleichkomme"[1]. Dieses schreibt Bardi in seiner

[1]) „Avendo praticato fino da giovanetto con tanti nobili e virtuosi Accademici Fiorentini, vi siete condotto a termine, non solo per mio parere, ma per quello degl' intendenti della vera e perfetta musica, che non solamente non avete in Italia uomo, che vi trapassi, ma pochi o nessuno forse, che vi pareggi."

an Caccini gerichteten Abhandlung „Uber die alte Musik und die Kunst zu singen", die man mit Recht als den Lehrbrief bezeichnet hat, den Caccini von seinem Gönner bekam. Caccini sollte darin die Resultate der „infiniti ragionamenti" wie ein einziges und wohlgeordnetes Ganzes sich gleichsam mit einem Blicke vergegenwärtigen können[1]).

So nahm Caccini als der erklärte Günstling des Grafen Bardi in der „Camerata" bald eine hervorragende Stellung und zwar die des eigentlichen Komponisten der Gesellschaft ein. Nicht zum wenigsten erfreuten sich seine Gesänge großer Beliebtheit aus dem Grunde, daß er den Text dazu nur aus den besten Dichtern seiner Zeit — Chiabrera, Rinuccini u. a. — wählte und nicht jeden beliebigen „Versschmied" („rimatore a dozzina") verwandte, was Doni hervorhebt. — Es mögen nun hier Caccinis eigene Worte folgen, in denen er sich über die Prinzipien äußert, die ihn bei der Komposition seiner Madrigale leiteten. In der Vorrede zu seinen „Nuove Musiche" sagt er darüber:

„In der Zeit, als in Florenz die kunstverständige Gesellschaft des Herrn Giov. Bardi, Grafen von Vernio, blühte, wo nicht nur ein großer Teil des Adels sondern auch die ersten Musiker und geistvollsten Männer, Dichter und Philosophen der Stadt zusammenkamen, und auch ich oft dort zugegen war, habe ich wahrlich aus ihren gelehrten Gesprächen mehr gelernt als durch dreißigjähriges Studium des Kontrapunktes. Denn jene gelehrten Herren haben mich stets darin bestärkt und mit den einleuchtendsten Gründen überzeugt, nicht jene Art Musik zu schätzen,

„Jo veramente nei tempi che fioriva in Firenze la virtuosissima Camerata dell' Illustrissimo Signor Giovanni Bardi de' Conti di Vernio, ove concorreva non solo gran parte della nobiltà, ma ancora i primi musici et ingegnosi uomini, e poeti e filosofi della città, avendola frequentata anch'io, posso dire d' avere appreso più dai loro dotti ragionari, che in più di trent' anni non ho fatto nel contrappunto; imperò che questi intendentissimi gentiluomini m' hanno sempre confortato, e con chiarissime ragioni convinto, a non pregiare

[1]) „. . . che quasi unito e ben proporzionato corpo in un' occhiata possano da voi compresi."

bei der man die Worte nicht gut versteht, die vielmehr deren Sinn und das Versmaß zerstört, indem sie bald die Silben dehnt, bald kürzt, um sie dem Kontrapunkt anzupassen — ein wahres Zerfleischen der Poesie — sondern mich an jene von Plato und anderen Philosophen so sehr gerühmte Methode zu halten. Diese behaupten, die Musik sei zunächst nur Sprache, sodann Rhythmus und zuletzt Ton; nicht aber umgekehrt, sonst könne sie nicht in das Gemüt der Zuhörer dringen und jene wunderbaren Wirkungen hervorbringen, die von den Schriftstellern gepriesen werden und bei dem Kontrapunkt in der modernen Musik unmöglich sind; besonders aber beim Sologesang mit Begleitung irgend eines Saiteninstrumentes, wo man wegen der vielen Passagen, die bald auf kurzen, bald auf langen Silben und bei jeder Art Musik angebracht waren, kein Wort verstand, wo man nur bezweckte, von der Menge gepriesen und als große Sänger ausgeschrien zu werden. Da ich also, wie schon gesagt, gesehen hatte, daß eine solche Musik und solche Musiker kein anderes Vergnügen gewährten, als das, welches die Harmonie dem Ohre bietet, da ja das Gemüt nicht bewegt werden kann, wenn man die Worte nicht versteht, kam ich auf den Gedanken, eine Art Musik zu erfinden, durch welche andere in den Stand gesetzt würden, mit einer gewissen Nachlässigkeit, wie sie der Rede eigen ist, zu singen, und welche mehr als jene Musik, die sich in Noten setzen läßt, geeignet wäre, die Leidenschaften der Seele zu erregen. Ich glaubte, daß dies durch eine Art Rede möglich sei, die, indem sie sich der Harmonie bediene, nicht in Noten gesetzt werden könne, sondern nur nach Belieben des Sängers, der sie vortrage, und nach der Leidenschaft, die er ausdrücken wolle, sich ändere. Ich nannte diese Art Musik, die ich erfunden hatte, Rappresentativa, weil sie sich mehr als jede andere dazu eigne, Leidenschaften und Affekte darzustellen.

quella sorte di musica, che non lasciando bene intendersi le parole, guasta il concetto et il verso, ora allungando ora scorsciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della poesia, ma ad attenermi a quella maniera cotanto lodata da Platone ed altri filosofi, che affermarono la musica altro non essere che la favella e il ritmo et il suono per ultimo, e non per lo contrario, a volere che ella possa penetrare nell' altrui intelletto e fare quei mirabili effetti che ammirano gli scrittori, e che non potevano farsi per il contrappunto nelle moderne musiche: e particolarmente cantando un solo sopra qualunque strumento di corde, che non se ne intendeva parola per la moltitudine di passaggi, tanto nelle sillabe brevi quanto lunghe, et in ogni qualità di musiche, pur che per mezzo di essi fussero dalla plebe esaltati e gridati per solenni cantori. Veduto adunque, si com 'io dico, che tali musiche e musici non davano altro diletto fuor di quello che poteva l'armonia dare all' udito solo, poi che non potevano esse muovere l' intelletto senza l' intelligenza delle parole, mi venne pensiero, introdurre una sorte di musica, per cui altri potesse quasi che

danken, eine Musik einzuführen, in der man gleichsam musikalisch sprechen könne, und brachte hier (wie ich schon mehrfach erwähnt habe) eine gewisse edle Ungezwungenheit im Gesange zur Anwendung, auch hin und wieder einige Dissonanzen, hielt den Baß aber aus, nur dort nicht, wo ich mich dem allgemeinen Brauch gemäß seiner bediente, um durch die von Instrumenten ausgeführten Mittelstimmen irgend einen Affekt auszudrücken, wozu sie allein geeignet sind."

in armonia favellare, usando in essa (come altre volte ho detto) una certa nobile sprezzatura di canto, trapassando talora per alcune false, tenendo però la corda del basso ferma, eccetto che quando io me ne volea servire all' uso comune, con le parti di mezzo tocche dall' istrumento per esprimere qualche affetto, non essendo buone per altro."

Man sieht hieraus, daß Caccini die Lehren der im Hause Bardi verkehrenden Ästhetiker sich ganz zu eigen gemacht hatte. Es konnte ihm nur sehr willkommen sein, daß man den Kontrapunkt so mit einem Male geradezu als „barbarisch bezeichnete und ihn am liebsten ganz ausgerottet hätte", da Caccini in der Beherrschung dieser Kunst durchaus nicht sehr sicher gewesen zu sein scheint. Vielleicht hat Fétis[1]) recht, wenn er von ihm sagt: „Homme d'esprit il comprit qu'il avait tout à gagner à cette transformation de l'art, car son ignorance des règles du contrepoint était à peu près complète." Aus diesem Grunde hatte sich Caccini auch jedenfalls früher als Komponist nur wenig hervortun können, und das, was er in dem alten madrigalesken Stile geleistet hatte, war höchstwahrscheinlich von nur sehr geringem musikalischen Werte und hat daher fast gar keine Beachtung gefunden. In diesem Sinne äußert sich Pietro della Valle: „Giulio Caccini egli ancora, detto Giulio Romano, ma dopo che si fu esercitato nelle musiche di Firenze, perchè nelle altre innanzi, con buona pace di lui, non ci trovo tanto di buono[3])."

[1]) Biographie universelle, Artikel Caccini.

[2]) „Della musica dell' età nostra ecc."

[3]) „Auch Giulio Caccini, aber erst nachdem er sich in der Florentiner Schreibweise geübt hatte, denn, ohne ihm zu nahe treten zu wollen, in seinen früheren Kompositionen finde ich nicht viel Gutes."

So sehen wir in Caccini den Mann, der die Theorien der Hellenisten in die Praxis zu übersetzen verstand, und war er zunächst fast ausschließlich sozusagen „der Komponist der Gesellschaft Bardi", so trat er öffentlich mehr als Sänger hervor. In bezug auf seine Tätigkeit als solcher wird oft eine kleine Episode erzählt, die sich in der Kirche S. Spirito in Florenz zutrug und bei der Caccini zum ersten Male, aber eigentlich unbeabsichtigt, einen Sologesang in der Öffentlichkeit vortrug. Meistens wird hierüber berichtet nach den Angaben Severo Boninis in dessen „Discorsi e regole sovra la musica"[1]), wo indessen — nach A. Solerti — das Datum und die Nebenumstände nicht richtig angegeben sind. Eine wahrheitsgetreue Schilderung findet man bei Baldinucci in der Lebensbeschreibung des berühmten Architekten Bernardo Buontalenti. Die bezügliche Stelle aus diesem Werke lasse ich hier in Übersetzung folgen: „Gelegentlich der Feier, die in der Kirche S. Spirito zu Florenz im Jahre 1585 bei der Eheschließung zwischen der Prinzessin Virginia, Tochter des Großherzogs Cosimo I., und Cäsar von Este stattfand, veranstaltete er (Buontalenti) erstaunliche Dinge; so hatte er auch einen ungeheuren Apparat erfunden, der einen sich öffnenden Himmel darstellte. Es sollte dann eine große Menge Engel erscheinen, die ein mit den Worten ‚O benedetto giorno' beginnendes Motett zu singen hatten. War nun schon das Staunen der Menge, die diesem Schauspiele beiwohnte, groß, so war in der Tat noch größer die Furcht und der Schreck, der sich beim Herablassen und Sichöffnen des Apparates der Musiker bemächtigte, welche jene himmlischen Geister vorstellten. So verloren sie alle auf einmal den Mut, derart, daß sie gerade in dem Augenblick, wo sie singen sollten, gänzlich für eine gewisse Zeit stumm blieben, ausgenommen der berühmte Musiker Giulio Romano, der mit dem Motett fortfuhr und, indem er die Worte ‚O benedetto giorno' wiederholte, so der Sache einigermaßen wieder aufhalf. Der Vorfall verlief aber nicht, ohne weiter bekannt zu werden, und so wurde Giulio von den Florentinern aus Scherz ‚Benedetto giorno' genannt, welchen Beinamen er bis an sein Ende behielt[2])."

[1]) Mskr. Nr. 2218 der Biblioteca Riccardiana zu Florenz.

[2]) Aus Baldinucci, Notizia de' professori di disegno da Cimabue in qua. Milano 1818. Bd. II.

Der große Erfolg, den Caccini mit seinen Madrigalen in der Camerata gehabt hatte, bewog ihn, wie er uns selbst erzählt, sich nach Rom zu begeben. Obgleich er nicht erwähnt, wann dies gewesen, so kann man doch wohl annehmen, daß er diese Reise in Gesellschaft des Grafen Bardi machte und zwar im Jahre 1592, als der letztere vom Papst Clemens VIII. zu dessen Maestro di Camera ernannt war und deshalb Florenz verließ. In seiner Vaterstadt war es besonders das Haus eines gewissen Nero Neri, wo Caccini seine Madrigale und Arien vortrug in einer vornehmen Gesellschaft, aus der er einen Lione Strozzi hervorhebt. Der Eindruck, den sein Gesang machte, muß außerordentlich gewesen sein; er erzählt, man habe ihm versichert „niemals einen Sologesang mit Begleitung eines Saiteninstrumentes gehört zu haben, der eine solche Stimmung hervorzurufen imstande gewesen sei, wie diese Madrigale" [1]).

Durch die Übersiedelung des Grafen Bardi nach Rom hatte Caccini einen mächtigen Gönner verloren, und wir werden sehen, daß es ihm nicht gelang, in der Camerata auch ferner die Stellung zu behaupten, die er dort unter Bardi inne hatte. Es trat vielmehr bald an seine Stelle ein Mann, der ihm weniger als Sänger wie als Musiker gewachsen war und ihn allmählich immer mehr in den Hintergrund drängte. Dieser Mann war Jacopo Peri.

## IV.

## Der „stile recitativo".

Es ist im vorhergehenden festgestellt worden, daß man Caccini keineswegs direkt den „Erfinder" der begleiteten Monodie nennen kann, daß er sich jedoch um den eigentlichen

[1]) „I quali madrigali et aria uditi in essa camerata con amorevole applauso et esortazioni ad eseguire il mio presupposto fine per tal camino, mi mossero a trasferirmi a Roma per darne saggio anche quivi: ove fatti udire detti madrigali et aria in casa del signor Nero Neri a molti gentiluomini, che quivi s'adunavano, e particolarmente al signor Lione Strozzi, tutti possono rendere buona testimonianza quanto mi esortassero a continovare l' incominciata impresa, dicendomi perfino a quei tempi non avere udito mai armonia d' una voce sola, sopra un semplice strumento di corda che avesse avuto tanta forza di muovere l' affetto dell' animo quanto quei madrigali."

Ausbau und die Verbreitung dieses Stiles ganz bedeutende Verdienste erwarb; dagegen hat er mit der Entstehung und Begründung des neu aufkommenden stile recitativo so gut wie nichts zu tun. Wir werden vielmehr finden, daß er hierbei eine ziemlich zweifelhafte und wenig sympathische Rolle spielt.

Die Gesellschaft, die bislang im Hause Bardi verkehrt hatte, hielt jetzt ihre Zusammenkünfte bei Jacopo Corsi ab, einem reichen, vornehmen Florentiner. „Sein Haus war stets geöffnet, gleichsam eine öffentliche Akademie für alle, die für die freien Künste Verständnis hatten oder Gefallen daran fanden[1])." Doni nennt Corsis Haus „einen ständigen Sitz der Musen" („un continuo albergo delle Muse"). Außer Corsi war es besonders Rinuccini, der die Ideen der Hellenisten mit allem Eifer der Verwirklichung näher bringen wollte, von Galilei, Gir. Mei und den anderen Kunstfreunden, die wir im Hause Bardi trafen, hören wir jetzt nichts mehr. Dafür kommt als Musiker neu hinzu Jacopo Peri[2]). Die „ästhetische Reformierung" des letzteren scheint sich hauptsächlich Rinuccini haben angelegen sein lassen, dem man überhaupt, was die Form anbetrifft, in der die neuen Bestrebungen endlich ihr Resultat fanden, ein Hauptverdienst wird mit zusprechen müssen. Mit Recht sagt Doni, daß er (Rinuccini) den Komponisten vortreffliche Dienste leistete und fügt hinzu: „Obgleich er kein Musiker war, so ersetzte er dies durch ein gediegenes Urteil und ein äußerst feines Verständnis, das er besaß, wie man auch an der Eigenschaft und der Anlage seiner Dichtungen sehen kann"[3]).

Vollauf zufrieden war man mit den bislang gemachten Versuchen noch nicht. Das, was man eigentlich suchte, nämlich den Musikstil, den die alten Griechen in ihren Dramen angewandt hatten, wußte man seinem Wesen nach ungefähr zu be-

[1]) „La casa di Jacopo Corsi, cavaliere fiorentino, era sempre aperta, quasi una pubblica accademia a tutti coloro che dell' arti liberali avessero intelligenza o vaghezza" (Moreni, Vorrede zu „Disfida di caccia etc." Florenz 1824).

[2]) Über Peri siehe Corazzini, „J. Peri e la sua famiglia" im Jahresbericht des Real Istituto musicale v. Florenz, 1895.

[3]) „. . . ancorchè non sapesse di musica supplendo a ciò col suo giudizio finissimo e con l' orecchia esattissima che possedeva; come anco si può conoscere dalla qualità e testura delle sue poesie" (Doni, Trattato della musica scenica, pag. 25).

schreiben, indem man ja vor allen Dingen das Wort zu souveräner Herrschaft bringen zu müssen glaubte, wobei die Musik nur gleichsam als Kolorit zu dienen und den Text seelisch zu steigern und zu beleben hatte; aber eine entsprechende Verwirklichung hatten diese Gedanken noch nicht gefunden. Man hatte zwar die Madrigale Caccinis für eine einzelne Stimme mit Beifall aufgenommen, da sie den Text deutlich verstehen ließen, hielt aber diese Art Sologesang nicht für geeignet, bei einer dramatischen Handlung angewandt zu werden. Bardi, nach dessen Vorschriften Caccini sich anfänglich streng richtete, hatte in seinem „Discorso sopra la musica antica" neben Klarheit und Anmut hauptsächlich Mannigfaltigkeit und Fülle verlangt. Die beiden letzten Eigenschaften durfte aber eine Musik nicht haben, die in erster Linie rezitierender Art sein sollte, es mußte vielmehr eine Vortragsweise gefunden werden, die in der Mitte stand zwischen dem gewöhnlichen Sprechen und dem Gesange, ohne also eine eigentliche Melodie zu sein. Sie mußte sich ganz den Empfindungen anpassen, die der Dichter die handelnde Person auf der Bühne in ihren verschiedenen Situationen ausdrücken läßt.

Wann man nun endlich den Stil fand, der diesen Anforderungen entsprach, und wer ihn wirklich zuerst anwandte, darüber wird man etwas Genaues schwerlich je erfahren, da einige Kompositionen, die in dieser Beziehung Aufschluß geben könnten, verloren gegangen sind. Fast bis in die neueste Zeit hat man als Erfinder der neu aufkommenden, „stile recitativo" genannten Schreibweise bald Caccini, bald Peri[1]), bald beide gemeinsam genannt. Kaum aber wird man das Verdienst einem einzigen Manne zusprechen können; vielmehr wird man zu der Annahme kommen müssen, daß durch die gemeinsamen Erörterungen mehrerer Personen und durch einige praktische, mehr oder weniger geglückte Versuche man sich über die Art und Weise klar wurde, in der man zu einer befriedigenden Lösung der gestellten Aufgabe kommen konnte. Als Komponist des ersten wirklichen Melodramas im Rezitativstile hat man allerdings wahrscheinlich Jacopo Peri anzusehen, der das Schäferspiel „Dafne" in Musik

[1]) Corazzini bezeichnet in seiner Monographie über Peri (Jacopo Peri e la sua famiglia, Florenz 1895) diesen als den alleinigen Erfinder.

setzte, das im Jahre 1594 privatim im Hause Corsis aufgeführt wurde und dessen Text Rinuccini verfaßt hatte. Es ist aber anzunehmen, daß Peri die Komposition erst ausführte, nachdem er von Corsi und Rinuccini über die Art, wie er dabei zu verfahren habe, genau unterrichtet war, wie auch Rinuccini sagt, er habe die Dafne gedichtet, „um eine einfache Probe zu machen, was der Gesang unserer Zeit vermöchte“ (composta da me, solo per fare una semplice prova di quello che potesse il canto dell' età nostra“)[1]). In der Tat hatte auch Corsi selbst sich schon an der Komposition des Textes versucht, worüber Peri auch später berichtet[2]).

Die Komposition der „Dafne“ ist leider nicht mehr vorhanden, das einzige, was davon erhalten ist, sind die letzte Arie Apollos und der Schlußchor, und zwar komponiert von Corsi[3]); trotzdem ist die Annahme berechtigt, daß Peri hier schon jenen „canto che parla“ anwandte, den man bald allgemein „stile recitativo“ nannte, oder doch eine diesem sehr ähnliche Schreibart. Über die Grundsätze, die ihn dabei leiteten, äußert er sich folgendermaßen:

„Nachdem ich also gesehen hatte, daß es sich um dramatische Poesie handle, und daß durch den Gesang die Rede nachgeahmt werden sollte (und ohne Zweifel hat man nie singend geredet), glaubte ich, daß die alten Griechen und Römer (welche nach der Meinung vieler die ganzen Tragödien sangen) eine Musik gebraucht haben, die so viel über das gewöhnliche Sprechen hinaus- und so viel unter das melodische Singen hinabging, daß sie ein Mittelding dazwischen darstellte.

„Onde, veduto che si trattava di poesia dramatica e che però si doveva imitar col canto chi parla (e senza dubbio non si parlò mai cantando), stimai che gli antichi Greci e Romani (i quali, secondo l' opinione di molti, cantavano su le scene le tragedie intere) usassero un' armonia che avanzando quella del parlare ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare che pigliasse forma di cosa mezzana. E questa è la ragione, onde veggiamo in

[1]) In der Vorrede zur Euridice.

[2]) „. . . . al signor Jacopo, il quale aveve di già composte arie bellissime per quella favola.“ (In der Vorrede zur Euridice.)

[3]) Diese Fragmente wurden von Hortensia Panum im Ms. Nr. 8750 der Bibliothek des Kgl. Konservatoriums zu Brüssel aufgefunden und im Mus. Wochenblatt vom 19. Juli 1888 veröffentlicht.

Das ist der Grund, weshalb wir in jenen Dichtungen den Jambus angewandt sehen, der sich nicht so sehr wie der Hexameter erhebt, der aber doch über die Grenzen des gewöhnlichen Sprechens hinausgeht. Deshalb ließ ich jede bisher gehörte Gesangsart außer acht und strebte nur dahin, jene Nachahmung zu finden, die man jenen Dichtungen schuldig ist, und ich glaubte, daß jener Gesang, der von den Alten angewandt wurde und den sie diastematisch nannten (gleichsam gehalten und schwebend), sich bald beschleunigen, bald verlangsamen ließe, und zwar den richtigen Verlauf nehme zwischen der gehaltenen und langsamen Bewegung des Gesanges und der leichteren und schnelleren des Sprechens, um sich so meinem Zwecke anzupassen (wie ihn auch jene anpaßten, wenn sie Dichtungen und heroische Verse lasen), indem ich mich der Weise des Sprechens näherte, die sie die fortgehende nannten: was auch unsere Modernen (wenn auch vielleicht zu anderem Zwecke) noch in ihren Kompositionen getan haben. Auch bemerkte ich, daß in unserer Redeweise einige Worte so betont werden, daß man eine Harmonie dazu anbringen kann und daß man im Laufe der Rede über viele hinweggeht, die nicht betont werden,

quelle poesie aver' avuto luogo il jambo, che non si innalza come l' esametro, ma pure è detto avanzarsi oltr' a confini de' ragionamenti famigliari. E per ciò, tralasciata qualunque altra maniera di canto udita fin qui, mi diedi tutto a ricercare l' imitazione che si debbe a questi poemi; e considerai che quella sorte di voce, che dagli antichi al cantare fu assegnata, la quale essi chiamavano diastematica (quasi trattenuta e sospesa), potesse in parte affrettarsi, e prender temperato corso tra i movimenti del canto sospesi e lenti, e quegli della favella spediti e veloci, et accomodarsi al proposito mio (come l' accomodavano anch' essi, leggendo le poesie et i versi eroici), avvicinandosi all' altra del ragionare, la quale continuata appellavano: il che i nostri moderni (benchè forse ad altro fine) hanno ancor fatto nelle musiche loro. Conobbi, parimente, nel nostro parlare alcune voci intonarsi in guisa che vi si può fondare armonia, e nel corso della favella passarsi per altre molte che non si intuonano, finchè si ritorni ad altra capace di movimento di nuova consonanza. Et avuto riguardo a que' modi et a quegli ac-

bis man zu anderen gelangt, die einer neuen Konsonanz fähig sind. Ich habe nun acht gegeben auf jene Weise und jene Betonungen, deren wir uns im Schmerz, in der Freude und ähnlichen Empfinden bedienen, und ließ dem entsprechend den Baß sich mehr oder weniger bewegen, je nach den Affekten und hielt ihn fest zwischen den für die Harmonie geeigneten und ungeeigneten Stellen, bis die Stimme des Redenden über verschiedene Noten hinweggehend an einer Stelle ankommt, die beim gewöhnlichen Sprechen betont wird und so den Weg zu einer neuen Harmonie öffnet. Dies aber nicht nur, damit der Lauf der Rede das Ohr nicht verletze (gleichsam stolpernd beim Begegnen der angeschlagenen Akkorde bei den gehäuften Konsonanzen) oder gewissermaßen zur Bewegung des Basses zu tanzen scheine, besonders bei traurigen oder ernsten Stimmungen, während naturgemäß die heiteren häufigere Bewegung verlangen — sondern auch, damit der Gebrauch der durchgehenden Töne jenen Überfluß vermindere oder verdecke, der sich bei der Notwendigkeit, bei jeder Note einen Akkord zu gebrauchen, ergibt, was zu tun bei der alten Musik vielleicht weniger nötig war" [1]).

centi che nel dolerci, nel rallegrarci et in somiglianti cose ci servono, feci muovere il basso al tempo di quegli, or più or meno, secondo gli affetti, e lo tenni fermo tra le false e tra le buone proporzioni, finchè, scorrendo per varie note, la voce di chi ragiona arrivasse a quello che nel parlare ordinario intonandosi, apre la via a nuovo concento. E questo non solo perchè il corso del ragionare non ferisse l' orecchio (quasi intoppando negli incontri delle ripercosse corde, dalle consonanze più spesse) o non paresse in un certo modo ballare al moto del basso, e principalmente nelle cose o meste o gravi, richiedendo per natura l' altre più liete più spessi movimenti: ma ancora perchè l' uso delle false, o scemasse o ricoprisse quel vantaggio che ci s' aggiugne dalla necessità di intonare ogni nota: di che, per ciò fare, potevan forse aver manco bisogno l' antiche musiche" [1])

[1]) Aus der Vorrede zu Peris Euridice.

Hier haben wir gleichsam eine vollständige „Theorie" des Rezitativs der ersten Florentiner.

Waren es Corsi und Rinuccini, die Peri zur Komposition seiner Dafne anregten und ihm in gewisser Beziehung als Wegweiser dienten, so muß hier noch ein Mann genannt werden, der wahrscheinlich noch mehr als die eben erwähnten und zwar besonders, was die Form des stile recitativo anbetrifft, auf Peri Einfluß ausübte und zweifellos an der geistigen Urheberschaft dieses Stiles Anteil hat, wenn er nicht gar der eigentliche Erfinder ist: nämlich Emilio de' Cavalieri[1]). Dieser hatte schon 1590, also vier Jahre bevor Peri seine Dafne komponierte, zwei Schäferspiele, nämlich „Il satiro" und „La disperazione di Fileno" in Florenz zur Aufführung gebracht; ferner im Jahre 1595 „Il giuoco della Cieca" und endlich 1600 in dem Betsaal des heiligen Filippo Neri zu Rom die „Rappresentazione di anima e di corpo[2]). Fétis[3]) sagt nun, indem er von der Dafne und auch einigen — allerdings nicht näher bezeichneten — Kompositionen Caccinis spricht: „Ces pastorales avaient eu pour modèle Il Satiro d'Emilio del Cavaliere, représenté publiquement à Florence en 1590, la Disperazione di Fileno (1590) et il Giuoco della Cieca (1595) ouvrages du même compositeur." Der Ansicht Fétis' möchte ich mich in gewisser Beziehung anschließen und zwar aus folgenden Gründen. Wie die im Jahre 1590 aufgeführten Stücke beschaffen waren, davon können wir uns leider nicht mehr überzeugen, da auch sie wie Peris „Dafne" verloren gegangen sind. Man kann aber annehmen, daß sie zum Teil schon in ganz ähnlichem Stile gehalten waren wie die 1600 aufgeführte „Rappresentazione di anima e di corpo", was auch in der von dem Verleger Guidotti verfaßten Vorrede zu dem letztgenannten Werke hervorgehoben wird. Es heißt dort:

„Ich habe gesehen, wie großen Beifall man allgemein diesem Herrn (Cavalieri) gezollt

„Ora vedendo il grande applauso che universalmente è stato fatto a questo signore,

[1]) Vgl. Alaleona, E. de' Cavalieri in der „Nuova Musica" 1905.

[2]) Es existieren von diesem Werke übrigens noch drei Exemplare und zwar in der Bibl. d. S. Cecilia in Rom, der Bibl. Vallicelliana ebendas. und in der Bibl. zu Urbino (nach Vogel nur noch ein Exemplar vorhanden).

[3]) Biographie universelle, Artikel Caccini.

hat, der durch seinen Fleiß und sein Talent jenen alten Stil in so glücklicher Weise wieder zu neuem Leben zu erwecken verstanden hat: wie man bei mehreren Gelegenheiten gesehen hat, besonders bei den drei Schäferstücken, die zu verschiedenen Zeiten in Gegenwart der erlauchten Hoheiten von Toskana aufgeführt wurden, und zwar 1590 bei dem ‚Satiro‘, der auch noch ein anderes Mal aufgeführt wurde, in demselben Jahre bei der ‚Disperazione di Fileno‘ in privater Aufführung und im Jahre 1595 bei dem ‚Giuoco della cieca‘ in Gegenwart der Kardinäle Monte und Mont' Alto und des Erzherzogs Ferdinand unter großer Bewunderung, und dies mit Recht, da niemand etwas derartiges je vorher weder gesehen noch gehört hatte; ferner bei der ‚Rappresentazione di Anima e di Corpo‘ im vorigen Februar im Oratorio della Vallicella zu Rom, welche Aufführung unter sehr großem Zulauf uud Beifall stattfand und deutlich zeigt, daß dieser Stil auch zur Andacht zu stimmen vermag, welches Werk ich aber nicht mit jenen anderen zusammen genannt habe, da ich es als das erste für den Druck bestimmte ausgewählt habe, damit sowohl der Laie wie der Geistliche sich daran erfreuen können; ich habe daher“ . . . (folgt Dedikation).

che abbia potuto con la sua industria e valore ravvivare quell' antica usanza così felicemente: come in diverse occasioni s' è veduto, particolarmente nelle tre Pastorali, che furono recitate alla presenza delle Serenissime Altezze di Toscana in diversi tempi: nel 1590 il ‚Satiro‘, qual fu recitato anche un' altra volta; e lo stesso anno la ‚Disperazione di Fileno‘ ritiratamente, e nel 1595 il ‚Giuoco della cieca‘ alla presenza degli Illustrissimi Cardinali Monte e Mont' Alto e del sereniss. Arciduca Ferdinando, con molta ammirazione, e meritamente, non essendo stato da quel tempo indietro mai da persona alcuna simil modo veduto, nè pure udito: non porrò fra quelle la rappresentazione di ‚Anima e di Corpo‘ fatta il passato Febbraro in Roma nell' Oratorio della Vallicella con tanto concorso, applauso e manifesta pruova quanto questo stile sia atto a muover' anco a devozione: perchè di questa ho fatta elezione, che sia la prima di tutte in istampa, acciò che il secolare et il religioso ne possan godere: ho voluto dedicarla ecc.“

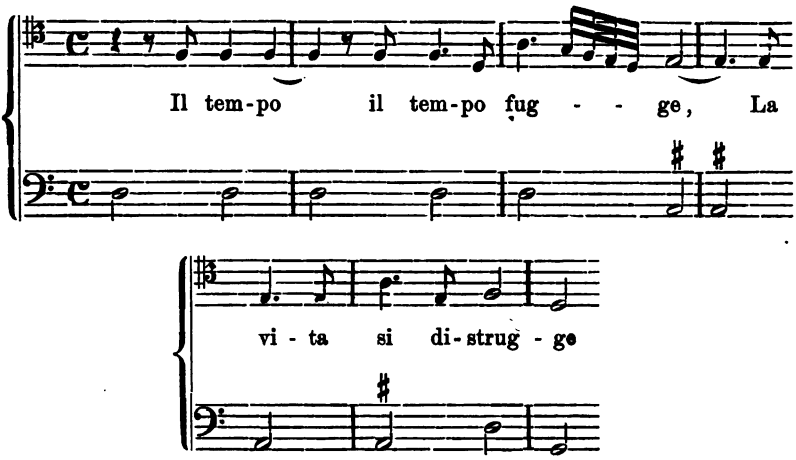
Man sieht aus den Worten „mai da persona alcuna simil modo veduto nè pur udito", die in bezug auf die bereits 1590 aufgeführten Stücke gebraucht werden, daß diese etwas gänzlich Neues enthalten haben müssen, und zwar kann man annehmen, daß der „Satiro" und die „Disperazione di Fileno" zum Teil schon in demselben Stile geschrieben waren wie die „Rappresentazione di Anima e di Corpo", also schon etwas von dem stile recitativo oder doch etwas diesem sehr Ähnliches enthielten, da es weiter unten heißt: „manifesta pruova quanto questo stile sia atto a muover' anco a devozione". Auch ist es bezeichnend, daß das Wort recitare gebraucht wird; dieses kommt übrigens auch noch in einer späteren Stelle derselben Vorrede Guidottis vor, wo es heißt:

„Bei der Aufführung des vorliegenden oder anderer ähnlichen Werke ist es nötig — sowohl gemäß den Vorschriften des Herrn Emilio del Cavaliere, als auch um mit dieser von ihm wieder eingeführten Art Musik das Gemüt in verschiedener Weise zu bewegen, wie zum Mitleid oder zur Freude, zum Weinen oder zum Lachen oder ähnlichen Affekten, wie man es deutlich in einer modernen Szene der von ihm komponierten ‚Disperazione di Fileno' gesehen hat, in der die allen als in der Musik hervorragend bekannte Vittoria Archilei rezitierte und in bewunderungswürdiger Weise die Zuhörer zu Tränen rührte, während die Figur des Fileno sie zum Lachen brachte usw." (folgen einige Angaben über die Aufführung).

„Volendo rappresentare in palco la presente opera, o vero altre simili, e seguire gli avvertimenti del signor Emilio del Cavaliere, e far sì che questa sorte die musica da lui rinovata commova a diversi affetti, come a pietà et a giubilo, a pianto et a riso, et ad altri simili, come s' è con effetto veduto in una scena moderna della ‚Disperazione di Fileno' da lui composta: nella quale recitando la signora Vittoria Archilei, la cui eccellenza nella musica a tutti è notissima, mosse meravigliosamente a lacrime, in quel mentre che la persona di Fileno movèa a riso: volendola dico rappresentare ecc."

Auch diese Stelle läßt darauf schließen, daß jene Stücke von 1590 schon teilweise in dem stile recitativo gehalten waren oder wenigstens Keime dazu enthielten. Es wäre ja auch ver-

wunderlich, wenn Cavalieri im Jahre 1600 die „Rappresentazione usw." mit einem Male in dem stile recitativo komponiert hätte, den er vorher noch gar nicht gekannt haben sollte, der aber in diesem Werke schon eine gewisse Vollendung und Vornehmheit zeigt, die stellenweise überraschend ist. Jedenfalls kann man das Rezitativ Cavalieris demjenigen Peris getrost als durchaus ebenbürtig zur Seite stellen. Es mögen hier die ersten Takte der „Rappresentazione" als Beispiel wiedergegeben werden.




Corazzini sagt allerdings in seiner schon mehrfach erwähnten Monographie über Peri: „Cavalieri wandte früher als Peri die Musik auf ein Theaterstück an, und Galilei und Caccini komponierten Melodien für eine einzelne Stimme, aber die Musik Cavalieris war in dem alten Stile geschrieben, und es war ihm nicht beschieden den neuen zu erfinden"[1]). Er beruft sich dabei auch auf Doni, der allerdings Cavalieri jegliches Verdienst um den Rezitativstil abspricht, indem er sagt:

„Man muß jedoch wissen, daß jene Melodien (Cavalieris) weit verschieden sind von den heutigen, die in dem allgemein so

„Conviene però sapere che quelle melodie sono molto differenti dalle odierne che si fanno in istile comunemente

[1]) „Il Cavalieri prima di Peri scrisse musiche teatrali, e il Galilei e il Caccini composero melodie ad una voce sola; ma le musiche di E. Cavalieri furono scritte nel vecchio stile e non gli accadde di indovinare il nuovo ecc."

genannten Rezitativstile gehalten sind; jene sind nämlich nichts anderes als Arietten mit vielen Verzierungen, Wiederholungen, Echos und dergleichen und haben nichts zu tun mit der schönen und wahren Theatermusik, von der Herr Emilio nichts wissen konnte, da ihm die bei den alten Schriftstellern verborgenen Notizen unbekannt waren" [1]).

detto recitativo, non essendo quelle altro che ariette con molti artifizi di ripetizioni, echi e simili, che non hanno che fare niente con la buona e vera musica teatrale, della quale il sig. Emilio non potè aver lume per mancamento di quelle notizie che si cavano dagli antichi scrittori" [1]).

Doni hat hier wohl nur zum Teil recht. Daß die vor 1600 komponierten Werke Cavalieris „Arietten mit vielen Verzierungen, Wiederholungen, Echos und dergleichen" tatsächlich enthielten, erwähnt auch Guidotti in der genannten Vorrede. Hätten sie aber, wie Doni sagt, „nichts anderes" enthalten, so würde sich Peri wohl nicht veranlaßt gefühlt haben in der Vorrede zu seiner „Euridice" zu schreiben:

„Obgleich Herr Emilio del Cavaliere, soviel ich weiß, früher als irgend ein anderer mit bewunderungswürdiger Erfindung uns unsere Musik auf dem Theater hat hören lassen, gefiel es doch den Herren Jacopo Corsi und Ottavio Rinuccini, daß ich, sie in anderer Weise anwendend, die von dem Herrn Ottavio verfaßte Fabel ‚Dafne' in Musik setzte, um eine einfache Probe davon zu geben, was der Gesang unserer Zeit vermag."

„Benchè dal signor Emilio del Cavaliere, prima che da ogni altro ch' io, sappia, con maravigliosa invenzione ci fusse fatta udire la nostra musica sulle scene; piacque nondimeno a' signori Jacopo Corsi ed Ottavio Rinuccini che io adoperandola in altra guisa, mettessi sotto le note la favola di ‚Dafne', dal signor Ottavio composta, per fare una semplice pruova di quello che potesse il canto dell' età nostra."

Bemerkenswert sind besonders die Worte „maravigliosa invenzione" und „la nostra musica". Als Grund, weshalb Cavalieris Musik noch ganz in dem alten Stile geschrieben sei, gibt Doni an, daß Cavalieri mit den Theorien der alten Griechen

[1]) Trattato della musica scenica, pag. 22.

nicht vertraut gewesen sei. Es ist aber anzunehmen, daß Cavalieri, der am Hofe von Florenz als „Ispettore generale sopra le arti e gli artisti" lebte, als solcher genau mit dem dortigen Musikleben und besonders mit den Bestrebungen der „Camerata fiorentina" bekannt war. Ob aber auch die eigentliche Form des Rezitativs, die man schließlich als die den Zwecken am meisten entsprechende ansah, so ganz und gar aus dem Studium der alten Schriftsteller herzuleiten ist? Sagt doch Peri, nachdem er sich eingehend darüber ausgesprochen hat, wie nach seiner Ansicht ein Gesang sein müsse, der „das Sprechen nachahmt":

„Wenn ich mich nun auch nicht vermessen möchte zu behaupten, dies sei die Sangesart, die in den griechischen und römischen Fabeln gebraucht wurde, so habe ich doch geglaubt, daß es die einzige sei, die uns unsere Musik geben kann, wenn man den Gesang der Rede anpassen will" [1]).

„E però, sì come io non ardirei affermare questo essere il canto nelle greche e nelle romane favole usato, così ho creduto esser quello che solo possa donarcisi dalla nostra musica, per accomodarsi alla nostra favella" [1]).

Mit diesen Worten ist doch gleichsam ausgedrückt, daß man es aufgegeben hatte, das, was man schon „quasi cosa ridicolosa" [2]) genannt hatte, nämlich den Musikstil der alten Griechen „wieder zu finden", noch länger zu suchen und daß man vor allen Dingen den Wunsch hegte, nach den vielen Erörterungen nun endlich auch ein Resultat zu sehen. Die Verdienste Peris um den stile recitativo sollen nun durch das im Vorhergehenden Gesagte durchaus nicht geschmälert werden, man wird aber vielleicht daraus erkennen, daß er höchstwahrscheinlich durch Cavalieris Werke beeinflußt wurde und das, was ihm darin für seine Zwecke brauchbar erschien, nach seinen eigenen Ideen umformte und seinen Kompositionen der Anlage nach gleichsam einen anderen Charakter verlieh, wie er ja auch sagt: „adoperandola in altra guisa". Wenn aber wirklich die genannten Werke Cavalieris, wie man allgemein nach Donis Angabe angenommen hat, ganz in dem alten Stile geschrieben

[1]) In der Vorrede zur „Euridice".
[2]) In dem „Briefe Pietros de' Bardi an G. B Doni" (1634).

wären, so hätte Peri sicher keine Veranlassung gehabt, die Musik Cavalieris als etwas Besonderes und vor allen Dingen Neues hervorzuheben, denn lediglich Musik auf eine dramatische Handlung angewandt, war durchaus nichts Neues.

---

## V.

## „Dafne“, „Euridice“, „Il rapimento di Cefalo“.

Um nochmals auf die „Dafne“ zurückzukommen, so sei hier bemerkt, daß man die Komposition dieses Schäfergedichts, abgesehen von der geringfügigen Mitarbeiterschaft Corsis, im allgemeinen Peri allein zuschreibt. Man kann aber die alleinige Autorschaft des letzteren bezweifeln, zum wenigsten ist sie nicht bewiesen, und zwar kommt man zu dieser Annahme aus folgenden Gründen. Doni gibt nämlich als Mitarbeiter an dem Werke Caccini an. Im IX. Kapitel seines Trattato della musica scenica sagt er:

„Die erste Handlung, die in diesem neuen Stile aufgeführt wurde, war die ‚Dafne‘, ein Schäfergedicht Rinuccinis; es wurde im Hause des Herrn Jacopo (Corsi) aufgeführt und war komponiert sowohl von Peri als auch von Caccini.“

„La prima azione che in questo nuovo stile si rappresentasse, fu la ‚Dafne‘, favola boschereccia del Rinuccini; la quale si recitò in casa del signor Jacopo, essendo modulata così dal Peri, come dal Caccini.“

Hierzu bemerkt Kiesewetter in seinem Werke „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges“: „Wenn Doni hier dem Caccini einen Anteil an der Komposition der ‚Dafne‘ nachrühmt, so ist er diesmal in einem Irrtume. Peri selbst, überall in der Angabe seiner Mitarbeiter sehr gewissenhaft, hat dessen, wo er von seiner ‚Dafne‘ spricht, nirgends erwähnt; auch Rinuccini der Dichter, führt nur den Peri als Kompositeur seiner ‚Dafne‘ an, und Caccini selbst hat unseres Wissens auf diese keinen Anspruch gemacht.“ — Nur zum Teil hat Kiesewetter hier recht. Peri und Rinuccini erwähnen allerdings, wo die Rede von der „Dafne“ ist (nämlich in der Dedikationsschrift und der Vorrede zu Peris „Euridice“), Caccini mit keinem Worte. Dieser jedoch

hebt seine Komposition der „Dafne" ausdrücklich hervor, und dies hat vielleicht Doni zu der oben angeführten Bemerkung veranlaßt. Caccini erwähnt auch, daß das Libretto von Rinuccini sei und die Aufführung im Hause Corsis stattfand. Er unterläßt es aber, wie dies in seinen Berichten immer der Fall ist, irgend eine genaue Zeitangabe zu machen, so daß man hierin beinahe eine Absicht vermuten könnte. Er schreibt nämlich:

„Viele Jahre bevor ich einige meiner Kompositionen für eine einzelne Stimme drucken ließ, hatte ich schon zu verschiedenen Zeiten und Gelegenheiten viele andere verfaßt, von denen die Musik am meisten bekannt ist, die ich zu der im Hause Jacopo Corsis, ehrenvollen Andenkens, aufgeführten Fabel ‚Dafne' des Herrn Ottavio Rinuccini schrieb."

„Molti anni avanti che io mettessi alcuna delle mie opere di musica per una voce sola alla stampa, se ne eran vedute fuora molte altre mie, fatte in diversi tempi et occasioni, delle quali furono più note la musica che io feci nella favola della ‚Dafne' del Sig. Ottavio Rinuccini, rappresentata in casa del Sig. Jacopo Corsi d' onorata memoria."

Man könnte hieraus schließen, daß es sich gar nicht um eine Mitarbeiterschaft an Peris „Dafne" von seiten Caccinis handelt, sondern daß dieser denselben Stoff bearbeitete und daß das Stück ebenfalls bei Corsi aufgeführt wurde, aber jedenfalls später als die Komposition Peris, sonst hätte Caccini ganz gewiß eine genaue Zeitangabe gemacht. Abgesehen aber von der Unwahrscheinlichkeit des eben Gesagten, müßte man annehmen, daß Caccini mit seinem Werke nicht sehr viel Erfolg hatte; es ist nämlich verwunderlich, daß die oben angeführten Worte Caccinis erst aus dem Jahre 1614 stammen und zwar finden sie sich in der Vorrede „Ai discreti lettori" zu seinem Werke „Nuove Musiche e nuova maniera di scriverle". In der Vorrede zu seiner „Euridice" dagegen, die 1600, also 14 Jahre früher erschien und dem Grafen Bardi gewidmet ist, erwähnt Caccini selbst diesem gegenüber noch nichts von seiner „Dafne", trotzdem er hier von einigen seiner Kompositionen spricht:

„Sie werden darin jenen Stil wiedererkennen, dessen ich mich öfter vor vielen Jahren bedient habe, nämlich in der Ekloge des

„In essa ella riconoscerà quello stile usato da me altre volte, molti anni sono, nell' ecloga del Sanazzaro ‚Itene

Sanazzaro ‚Itene all' ombra degli ameni faggi ecc' und in anderen meiner Madrigale aus jener Zeit: ‚Perfidissimo volto', ‚Vedrò il mio sol', ‚Dovrò dunque morire' und ähnlichen."

all' ombra degli ameni faggi ecc' in altri miei madrigali di quei tempi: ‚Perfidissimo volto', ‚Vedrò il mio sol', ‚Dovrò dunque morire', e simili."

Hätte Caccinis „Dafne" größere Beachtung gefunden, so würde der eitle Mann nicht verfehlt haben, seinem Gönner gegenüber auch dieses Werk mit aufzuzählen, da er sich doch stets so gern seiner Verdienste gerühmt hat. Wäre seine Komposition wirklich so bekannt gewesen, wie er behauptet, so hätte auch jedenfalls sein Schüler Severo Bonini es für nötig befunden, sich an irgend einer Stelle darüber zu äußern; aber trotzdem er bei jeder Gelegenheit den „grazioso stile del famosissimo Signor Giulio Romano, perfettissimo et in questa professione eccellentissimo compositore" preist, erwähnt Bonini weder in seinen „Discorsi e Regole sovra la musica" noch in der Vorrede zu seinen „Madrigali et canzonette spirituali" die „Dafne" unter den Werken Caccinis.

Nimmt man dagegen an, daß es sich doch bloß um eine Mitarbeiterschaft an Peris Komposition handelt, so ist Caccinis Anteil jedenfalls so außerordentlich gering gewesen, daß deshalb Peri und Rinuccini es unterlassen haben, davon zu sprechen. Selbst Pietro de' Bardi, der Sohn Giovannis, nennt in seinem Briefe an G. B. Doni „Sull' origine del melodramma" (1634) als Komponisten der „Dafne" nur Peri: „La prima poesia che in istile rappresentativo fosse cantata in palco, fu la „Favola di Dafne" del signor Ottavio Rinuccini, messa in musica dal Peri."

Der Erfolg, den Peri mit seiner Komposition hatte, war außerordentlich; wie er selbst sagt, folgten der ersten Aufführung im Hause Corsis noch drei, und zwar gleich in den nächsten Jahren (1595—97) beim Karneval, wo die „Dafne" „mit dem größten Vergnügen gehört und mit allgemeinem Beifall aufgenommen wurde"[1]). Ferner fand noch eine private Aufführung im Hause Corsi statt am 20. Januar 1599. Wie wir gesehen

[1]) „Per tre anni continui che nel carnovale si rappresentò, fu udita con sommo diletto e con applauso universale ricevuta da chiunque vi si ritrovò."

haben, hatte Caccini sich seit geraumer Zeit wenig hervortun können; der eigentliche Musiker im Corsischen Zirkel war jetzt vielmehr Peri, und so lag es nahe, daß Rinuccini auch den letzteren mit der Komposition seiner „Euridice" betraute, die bei der Hochzeitsfeier der Maria von Medici mit König Heinrich IV. von Frankreich im Jahre 1600 aufgeführt werden sollte. Caccini, der sich gleichsam als übergangen ansah und jedenfalls schon lange auf den Erfolg seines Rivalen Peri neidisch war, suchte indessen nach einer Gelegenheit, sich bei der Aufführung der „Euridice" ebenfalls als Komponist zu zeigen, erreichte allerdings nur, daß sein schlecht verhehlter Groll um so mehr ans Licht trat. Peri bedurfte zu der Aufführung seines Werkes, besonders der Chöre, einer Anzahl Sänger, die Schüler Caccinis waren. Diesen erteilte Caccini nun die Erlaubnis zur Mitwirkung nur unter der Bedingung, daß Peri ihm gestattete, die Soli und Chöre, welche jene singen sollten, nochmals zu komponieren und diese anstatt der schon von Peri verfaßten bei der Aufführung vortragen zu lassen. Dieser mußte sich wohl oder übel hiermit einverstanden erklären und erwähnt auch diese Angelegenheit in der Vorrede zu seiner Euridice:

„Obgleich ich sie (die ‚Euridice') damals genau so komponiert hatte, wie sie jetzt erscheint, so komponierte trotzdem Giulio Caccini (genannt Romano), dessen große Bedeutung der Welt bekannt ist, die Gesänge der ‚Euridice', und einige des ‚Hirten' sowie der ‚Ninfe del Coro'; ferner die Chöre ‚Al canto, Al ballo', ‚Sospirate' und ‚Poi che gli eterni imperi': und dieses, weil sie von Personen gesungen werden sollten, die von ihm abhingen."

„E benchè fin allora l'avessi fatta nel modo appunto che ora viene in luce, nondimeno Giulio Caccini (detto Romano) il cui sommo valore è noto al mondo, fece l'arie d'‚Euridice" et alcune del ‚Pastore' e ‚Ninfe del Coro'; e de' Cori ‚Al canto, Al ballo', ‚Sospirate' e ‚Poi che gli eterni imperi': e questo perchè dovevano essere cantate da persone dependenti da lui."

Auch noch auf andere Weise ließ Caccini seine Mißgunst erkennen. Gleich nach der Aufführung von Peris „Euridice", die den größten Beifall erntete, machte er sich daran, denselben Text seinerseits auch zu bearbeiten, und seine Komposition er-

schien noch in demselben Jahre (1600) im Druck wie diejenige Peris. Auf dem Titelblatt heißt es ausdrücklich: „composta in stile rappresentativo", wie man den Rezitativstil auch nannte, und für dessen Erfinder Caccini sich in der Vorrede zu seinem Werke, das er dem Grafen Bardi widmete, ausgibt. Er behauptet dort, seine Komposition sei in demselben Stile geschrieben wie einige Madrigale, die er vor mehr als 15 Jahren verfaßt habe und fügt hinzu: „Dieses ist jene Schreibweise, von der Sie in den Jahren, wo Ihre Camerata in Florenz blühte, mit vielen anderen vornehmen Kunstverständigen behaupteten, sie sei von den alten Griechen unter Anwendung des Gesanges bei der Aufführung ihrer Tragödien und anderer Stücke gebraucht"[1]).

Vielleicht wagte es Caccini, sich auch öffentlich den Erfinder des stile rappresentativo zu nennen, da seine „Euridice" vielleicht kurze Zeit vor Peris Komposition im Druck erschien. Das letztere behauptet Caccini wenigstens in der Vorrede zu einem späteren Werke[2]), wo es heißt:

„Das erste Werk, das ich drucken ließ, war die Komposition der von demselben Verfasser (Rinuccini) gedichteten Fabel ‚Euridice', die ich im Jahre 1600 herausgab: und es war die erste Komposition in jenem Stile für eine einzelne Stimme, die je in Italien von irgend einem Komponisten veröffentlicht wurde."

„Le prime che io stampassi furon le musiche fatte l'anno 1600 nella favola dell' ‚Euridice' opera del medesimo autore: e furon le prime che si vedesser date in luce in Italia da qualunque compositore di tale stile a una voce sola."

In der Tat hat es Caccini auch wirklich erreicht, daß man ihn vielfach für den wahren Erfinder des Rezitativstiles hielt. Durch sein gehässiges Benehmen Peri gegenüber scheint er sich aber doch viele Feinde zugezogen zu haben, was man auch aus einer

[1]) „E questa è quella maniera altresì, la quale negli anni che fioriva la Camerata sua in Firenze, discorrendo ella, diceva, insieme con molti altri nobili virtuosi, essere stata usata dagli antichi Greci nel rappresentare le loro tragedie e altre favole, adoperando il canto."

[2]) „Le Nuove Musiche e nuova maniera di scriverle" (1614).

Äußerung Severo Boninis schließen muß, der allerdings auf seinen Lehrer ein begeistertes Loblied singt:

„Man hat öfter, geradezu aus Neid und Leidenschaft veranlaßt, versucht, den Ruhm dieses wahrhaft bewunderungswürdigen Mannes zu verdunkeln, dem doch die Gesamtheit aller Musiker der Welt Dank sagen sollte, da mit diesem Rezitativstile den erhabensten Talenten unserer Kunst nicht nur Gelegenheit gegeben ist, ihn noch auszuschmücken, sondern ihn auch bei den mehrstimmigen Madrigalen und Sonetten und bei den ein- und mehrstimmigen Motetten anzuwenden. Andere, die den besagten Stil nachahmten und auch verbesserten, haben den Ruhm, für die ersten Erfinder gehalten zu werden, für sich haben wollen und in Gemeinschaft mit ihren Anhängern versucht, seinen Ruhm zu verkleinern, indem sie viele Lügen erfanden, sich aber gegenseitig widersprachen; oder wenn sie auch nicht für Erfinder gehalten werden wollten, so taten sie es doch aus Neid und um anderer Ruhm zu vernichten. Obgleich jene nun allenfalls den modernen und neuen Stil bereichert haben (denn ‚facile est inventis addere, gratiae habendae sunt primis inventoribus'), so hat doch die Manier des genannten Herrn etwas Natürliches und nähert

„Ci sono stati alcuni che propriamente per invidia e passione mossi, hanno cercato di adombrar la gloria di questo uomo veramente mirabile, a cui si conviene render grazia da tutta la caterva de' musici del mondo, poichè con questo nuovo stile recitativo si è dato occasione a' sublimi ingegni della professione, non solo di arrichirlo, ma d' imbastadirlo con la musica di madrigali e sonetti a più voci e con i mottetti a voce sola et a più concertati. Altri che l' hanno imitato, et anco migliorato detto stile, cupidi di gloria d' esser tenuti primi inventori hanno cercato con alcuni altri loro seguaci et aderenti d' impedirle tanta fama, con inventar molte bugie contradicendosi gli uni e gli altri; ovvero se non per esser tenuti inventori, almeno come invidiosi e disturbatori dell' altrui gloria. E benchè tali avessero arricchito il moderno e nuovo stile in ogni modo, perchè ‚facile est inventis addere, gratiae habendae sunt primis inventoribus': oltrechè la maniera del detto signore ha del naturale e più s' avvicinava all' antica, non avendo dello stentato

sich mehr dem Antiken, da sie nichts Gezwungenes und Verzerrtes an sich hat, wie man zu zu sagen pflegt" [1]).

e stiracchiato come dir si suole" [1]).

Während die „Euridice" Peris bei ihrer Aufführung außerordentlichen Erfolg hatte, so erlebte die Komposition Caccinis nicht einmal eine eigentliche öffentliche Aufführung, erst im Jahre 1602 fand eine solche in privatem Kreise statt bei der Anwesenheit der Kardinäle Del Monte und Mont' Alto und des Marchese Peretti in Florenz.

Gelegentlich der Hochzeitsfeier der Maria von Medici wurde außer Peris „Euridice" und zwar drei Tage später — also am 9. Oktober 1600 — ein fünfaktiges „Poemetto dramatico", betitelt „Il Rapimento di Cefalo" aufgeführt, das von dem Genueser Dichter Gabriello Chiabrera verfaßt war. Die Musik zu diesem Stücke wird im allgemeinen lediglich Caccini zugeschrieben; dieser hat aber nur einen Teil davon komponiert, nämlich die Sologesänge und den letzten Chor. Nach der Angabe des M. A. Buonarroti, der eine sehr ausführliche Beschreibung der Aufführung[1]) verfaßt hat, war der erste Chor (Coro di cacciatori) und ein anderer, den er „una gran musica delli Dei" nennt, von Stefan Venturi del Nibbio; der zweite Chor (Coro di Tritoni) von Pietro Strozzi und der dritte und vierte (Coro di Amori und Coro di Segni celesti) von Luca Bati komponiert[2]).

Von der gesamten Musik ist uns nur der letzte Chor mit den drei dazu gehörigen Arien erhalten; Caccini hat ihn in sein Werk „Le Nuove musiche" mit aufgenommen und bemerkt an der betreffenden Stelle:

---

[1]) Aus Boninis „Discorsi e Regole sovra la musica".

[1]) „Descrizione delle felicissime nozze della Cristianissima Maestà di Madama Maria Medici Regina di Francia e di Navarra." Di Michelangelo Buonarroti. In Firenze. Appresso Giorgio Marescotti. 1600.

[2]) „Giulio Caccini ebbe il carico di tutta la musica, e funne il componitore; se non che dei cori, il primo da Stefan Venturi del Nibbio, insieme con una gran musica delli Dei simili a coro, ed il terzo e' l quarto da messer Luca Bati maestro della cattedral cappella composti furono. Il secondo per maggiormente onorarsi musica e scena reale, di fare compiacquesi il signor Pietro Strozzi, gentiluomo non solamente di tale arte, ma di ogni nobile facoltà adornissimo."

„Da es mir aus vielen Gründen nicht möglich war, den von mir auf Befehl des Großherzogs, meines Herrn, komponierten ‚Rapimento di Cefalo' drucken zu lassen, wie meine Absicht war, der bei der Hochzeit der Allerchristlichsten Maria von Medici, Königin von Frankreich und Navarra, aufgeführt wurde, habe ich geglaubt, jetzt, bei Gelegenheit dieser meiner anderen Kompositionen den letzten Chor aus dem ‚Rapimento' beifügen zu können."

„Non havendo io potuto per molti impedimenti far istampare com' era il desiderio mio il ‚Rapimento di Cefalo' composto in musica da me per comandamento del Ser. G. Duca mio Signore rappresentato nello Sposalizio della Crist. Maria Medici Regina di Francia, e di Navarra, mi è parso ora con l' occasione di quest' altre mie musiche aggiugnere a quelle l'ultimo Coro di esso ‚Rapimento'."

Man sieht, Caccini gibt sich hier für den alleinigen Komponisten des „Rapimento di Cefalo" aus, da er von den Verfassern der Chöre nichts erwähnt. Nun nehmen diese aber einen ziemlich beträchtlichen Teil des Werkes ein, so daß bei einer Veröffentlichung durch den Druck Caccini jedenfalls seine Mitarbeiter hätte nennen müssen. Dies war vielleicht ein Grund, der den ruhmsüchtigen Mann bewog, die Herausgabe des Werkes zu unterlassen. Wahrscheinlich ist dieses auch weniger in dem neuen als in dem herkömmlichen Stile der Hof- und Festmusiken geschrieben gewesen. Was den Inhalt anbetrifft, so ist er wie bei all jenen Werken, die der Entstehungszeit der Oper angehören, der griechischen Mythologie entnommen. Da er nur wenig bekannt sein dürfte, mag er hier kurz angegeben werden:

Die ewig jugendliche Aurora hat zu ihrem dritten Gemahl den Trojanerkönig Titon gewählt, dem Zeus auf ihre Bitte die Unsterblichkeit verliehen hat. Da sie aber vergaß, auch die ewige Jugend für ihn zu erbitten, ist Titon endlich alt und häßlich geworden, und Aurora verliebt sich in den jungen Jäger Cefalus, der aber schon eine Sterbliche liebt. Um ihn durch Überredungskünste für sich zu gewinnen, steigt Aurora zur Erde nieder; da beklagt sich aber Titon über den Verlust der Gattin bei Zeus, während sich Oceanus und die Nacht über die Sonne beklagen, daß sie nicht aufgeht, was diese nicht tut, da sie

Aurora nicht mehr vor sich sieht. Berecintia, die Beschützerin der Ernte, bittet Zeus um Hilfe, da durch die Abwesenheit der Sonne großer Schaden auf der Erde entsteht. Schließlich legt sich Zeus ins Mittel und entführt Cefalus auf den Olymp.

Die Aufführung selbst scheint eine außerordentlich glänzende und prunkvolle gewesen zu sein. Aus dem Bericht Buonarrotis über den Verlauf der Vorstellung sei noch folgendes mitgeteilt.

„Giulio, der lange bemüht gewesen war, einen gefälligen und der Handlung angemessenen Gesang zu finden, was er schon früher sehr wohl bewiesen hatte, fand in diesem Werke, in dem er sich selbst übertraf, Gelegenheit zu zeigen, von wie großer Wirkung die Musik sein könne, die in vornehmer Weise das bloße Sprechen nachahmt und unter der Harmonie nicht das Verständnis der Worte verbirgt. Dieses Werk war das größte, das je in dieser Art gesehen und gehört wurde, in der schon einige in Florenz — und zwar von ihm und anderen ausgezeichneten Komponisten — aufgeführt waren. Besonders hatte er, um seine Komposition aufzuführen und nach seinen Angaben singen zu lassen, mehr als hundert Musiker ausgewählt und ihnen die verschiedenen Partien sorgfältig eingeübt, und alle waren — zur größten Ehre der Florentiner Schule — Untertanen oder bezahlte Angestellte des Hofes, mit Ausnahme Melchior Palantrottis, eines vortrefflichen Musikers der päpstlichen Kapelle. Von ihnen gehörte der größte Teil zum Chore und warf bei der Aufführung der Fabel einem Sohne Caccinis und vier Damen seiner Familie, die mit Engelsstimmen sangen, und die er im Gesange vorzüglich unterrichtet hatte, die schönsten Blumen zu. Diese bewunderungswürdige Fabel wurde am 9. Oktober aufgeführt in Gegenwart der jungen Königin, des Gesandten, aller Prinzen und Prinzessinnen dieses Hofes und vieler auswärtigen, aller Prälaten und Barone, alles zusammen wohl dreitausend Herren und achthundert Damen."

Die Handlung des „Rapimento" wurde durch Zwischenspiele unterbrochen, die von Giovanni de' Medici komponiert waren.

## VI.

# Le Nuove Musiche; Caccinis Reise nach Paris.

In der Vorrede zu seiner „Euridice“ sagt Caccini, es sei eigentlich seine Absicht gewesen, dieser Vorrede eine Abhandlung über die „edle Art des Gesanges“ beizufügen, welche nach seiner Ansicht die beste sei, die überhaupt ausgeübt werden könne. Er habe auch eine Anleitung geben wollen zu den von ihm erfundenen Passagen und „Verdoppelungen“ (raddoppiate), welche die berühmte Sängerin Vittoria Archilei schon jetzt beim Vortrage seiner Werke anbringe. Aber dem Rate einiger seiner Freunde folgend, habe er sich die Verwirklichung seines Planes für ein anderes Mal aufgehoben[1]).

Schon im folgenden Jahre (1601) führte er seine Absicht aus, indem er jenes Werk veröffentlichte, das im Vorhergehenden schon öfter erwähnt wurde und welches seinen Namen am meisten bekannt gemacht hat: eine Sammlung von einstimmigen Madrigalen und Arien, die er unter dem bedeutsamen Titel „Le nuove musiche“ herausgab. Ehe er in der Vorrede zu diesem Werke mit der Beschreibung seiner Gesangsmethode beginnt, teilt er uns die Gründe mit, die ihn zu der Veröffentlichung dieser Kompositionen bewogen haben. Er äußert sich folgendermaßen:

„Wenn ich die Studien, die ich bei meinem Lehrer, dem berühmten Scipione del Palla in der edlen Kunst des Gesanges machte, und einige meiner Kom-

„Se gli studi della musica fatti da me intorno alla nobile maniera di cantare, dal famoso Scipione del Palla mio maestro appresa, et altre mie com-

[1]) „Io era stato di parere con l' occasione presente di fare un discorso ai lettori del nobil modo di cantare al mio giudizio il migliore col quale altri potesse esercitarsi, con alcune curiosità appartenenti ad esso e con la nuova maniera de' passaggi e raddoppiate inventate da me, quali ora adopera, cantando l' opera mie, già è molto tempo Vittoria Archilei, cantatrice di quella eccellenza che mostra il grido della sua fama. Ma, perchè non è parso, al presente, ad alcuni miei amici (ai quali non posso, nè devo mancare per questo), mi sono perciò riserbato ad altra occasione ecc.

positionen, nämlich mehrere Madrigale und Arien, die ich zu verschiedenen Zeiten verfaßte, bis jetzt nicht veröffentlicht habe, so ist das geschehen, weil ich sie dessen nicht für wert erachtete. Ich glaubte, meinen Kompositionen sei bei weitem über ihren Wert Ehre widerfahren, da ich wußte, daß sie beständig von den berühmtesten Sängern und Sängerinnen Italiens und anderen Verehrern dieser Kunst gesungen wurden. Da ich aber jetzt sehe, daß viele von ihnen verzerrt und verunstaltet werden, daß eine üble Anwendung von jenen einfachen, doppelten und miteinander verschlungenen ‚langen Schnörkeln' gemacht wurde, die ich erfunden habe, um mit der alten Art der Passagen zu brechen, die mehr für Blasinstrumente sich eigneten als für die Stimme, da ich auch sehe, daß man das Anschwellen und Abnehmen der Stimme ohne Unterschied anwendet, auch die ‚Exklamationen', ‚Trilli' und ‚Gruppi' und andere ähnliche Verzierungen der edlen Gesangskunst, habe ich es für nötig befunden und bin von meinen Freunden in meiner Absicht unterstützt, diese meine Kompositionen drucken zu lassen, um in dieser Vorrede an die Leser die Gründe darzulegen, die mich zu dieser Art, für eine einzelne Stimme zu komponieren

posizioni di più madrigali et arie, composti da me in diversi tempi, io non ho fino ad ora manifestati, ciò è addivenuto dal non istimare io: parendo a me che assai di onore ricevessero dette mie musiche, e molto più del merito loro, veggendole continovamente esercitate da i più famosi cantori e cantatrici d'Italia, et altri nobili amatori di questa professione. Ma ora veggendo andare attorno molte di esse lacere e guaste, et inoltre malamente adoperarsi quei lunghi giri di voci semplici e doppi, cioè raddoppiate, intrecciate l'una nell' altra, ritrovate da me per isfuggire quella antica maniera di passaggi che già si costumarono, più propria per gli strumenti di fiato che per le voci, et altresì usarsi indifferentemente il crescere o scemare della voce, l'esclamazioni, trilli e gruppi, et altri cotali ornamenti alla buona maniera di cantare; sono stato necessitato, et anco mosso da amici, di far istampare dette mie musiche; et in questa mia impressione con questo discorso ai lettori mostrare le cagioni che m' indussero a simil modo di canto per una voce sola, affine che, non essendosi ne' moderni tempi passati costumate (ch' io sappia) musiche

geführt haben. Da man meines Wissens in der neueren Zeit keine Musik von solch vollendeter Anmut gehört hat wie die, welche ich in meinem Innern erklingen höre, möchte ich mit dieser Schrift eine Anleitung geben, nach der andere zur Vollendung gelangen können, denn: ‚Poca favilla gran fiamma seconda'."

die quella intera grazia ch' io sento nel mio animo risonare, io ne possa in questi scritti lasciare alcun vestigio, e che altri possa giungere alla perfezione, chè ‚Poca favilla gran fiamma seconda'."

Auf die Gesanglehre Caccinis, den wichtigsten Teil der Vorrede, und auf ihre Bedeutung wird später noch näher eingegangen werden.

Da in dieser Vorrede auch einige Angaben über Caccinis Familienverhältnisse enthalten sind und bislang hiervon noch gar nicht die Rede war, so mögen hier einige Worte darüber Platz finden. Caccini war, wie er uns erzählt, zweimal verheiratet. Seine beiden Frauen waren Sängerinnen und zwar von ihm selbst in der Gesangskunst ausgebildet. Über Caccinis erste Gattin sind uns gar keine Notizen erhalten, sie ist jedenfalls schon in den ersten Jahren von Caccinis Aufenthalt in Florenz, also etwa in den Jahren 1565—1570 gestorben. Aus dieser ersten Ehe stammt Caccinis Tochter Francesca. Auch von Caccinis zweiter Frau, mit Vornamen Lucia, ist wenig bekannt. Erwähnt mag hier werden, daß sie sich bei einem im Jahre 1590 in Florenz aufgeführten Festspiele als Sängerin auszeichnete[1]). Aus dieser zweiten Ehe stammen eine Tochter — Settimia — und ein Sohn, Pompeo mit Namen. Das Talent ihres Vaters hatten besonders die Töchter geerbt, und zwar muß die ältere von diesen, Francesca (von den Florentinern Cecchina genannt), ein wahres Genie gewesen sein. Sie war nicht nur eine ganz hervorragende Sängerin sondern auch Lauten- und Clavicembalospielerin; ferner tat sie sich als Komponistin und Dichterin hervor und beherrschte das Lateinische mit solcher Sicherheit, daß sie sich dieser Sprache sogar in der Dichtkunst ebenso bedienen

[1]) „Maschere di Bergiere una delle quali cantò le seguenti stanze e poi ballorno bellissimo ballo alla presenza della Gran Duchessa, del Gran Duca e del Cardinale di Lorena. La signora Lucia di Giulio Romano cantò."

konnte wie ihrer Muttersprache. Pietro della Valle sagt von ihr[1]: „Francesca Caccini figliuola del nostro Romano, detta in Toscana la Cecchina, che in Firenze dove pure io in mia gioventù la sentii, e per la musica tanto in cantare quanto in comporre e per la poesia non meno latina che toscana, è stata molti anni in grande ammirazione."

Da also nicht nur Caccini ein hervorragender Sänger war, sondern auch seine ganze Familie sich in der Gesangskunst glänzend hervortat, ist es begreiflich, daß die Konzerte, die er veranstaltete, zu den bedeutendsten in Florenz gehörten. Bonini schreibt darüber: „Die mehrstimmigen Gesangsvorträge, die in seinem Hause stattfanden, waren wirklich bewunderungswürdig, da alle sich durch seltene Schönheit auszeichneten, was man an der großen Menge der Fürsten und sowohl auswärtiger vornehmer Herren als auch solcher aus unserer Stadt Florenz sehen konnte, die ihn dort mit ihrem Besuche beehrten, um diese Konzerte anzuhören"[2]). Der ausgezeichnete Ruf der Familie Caccini als Gesangskünstler verschaffte ihr im Jahre 1604 die Einladung von seiten der Königin von Frankreich, auf längere Zeit nach Paris zu kommen. Vermittelt wurde diese Aufforderung durch Ottavio Rinuccini, der sich damals in Paris aufhielt, wo ihn die junge Königin Maria, für die er noch immer eine schwärmerische Verehrung empfand, gebeten hatte, nach seiner Rückkehr in Florenz beim Großherzog Ferdinand I., ihrem Onkel, für Caccini die Erlaubnis zu erwirken, mit seiner Familie nach Paris zu gehen. Aus dieser Zeit sind uns vier Briefe Caccinis erhalten[3]), von denen hier zunächst ein an einen gewissen Belisario Vinta, den ersten Staatssekretär des Großherzogs Ferdinand I., gerichteter wiedergegeben sei[4]):

---

[1]) „Della musica dell' età nostra."

[2]) „I concerti a più voci che in casa sua faceva erano invero mirabili essendo tutti adorni di peregrine grazie; del che facevano le moltitudini spesse de' principi e signori grandi forestieri e della nostra città di Firenze ch' andavano, quasi che per favore, a sentirli." („Discorsi e Regole.")

[3]) Veröffentlicht in der „Rivista musicale" 1896.

[4]) Molto Ill.mo mess. On.do,

Il Sig.r Ottavio Rinuccini mi ha detto per parte del Gran Duca mio signore che uuole che io insieme con le mie donne andiamo in Francia

Hochedler, hochzuverehrender Herr!

Der Herr Ottavio Rinuccini hat mir berichtet, es sei der Wunsch des Großherzogs, meines Herrn, daß ich mit meiner Familie an den Hof nach Frankreich gehe, und zwar, weil Ihre Majestät meinen Besuch für sechs Monate wünscht; er glaube aber, ich möchte dazu nicht imstande sein wegen eines Leidens, welches ich an einem Beine gehabt habe. Bitte, benachrichtigen Sie Seine Hoheit, daß ich durchaus nicht krank bin, sondern mich wohl befinde und bereit bin, alles zu tun, was Seine Hoheit befiehlt. Gern möchte ich, daß Seine Hoheit sich nicht dahin entschlösse, daß mir die Gelegenheit zu einer schönen Zeit verloren ginge, obwohl ich mich in allem dem Willen Seiner Hoheit füge, die wohl wissen wird, was alles zu dieser Sache nötig ist, und wenn, um uns hierüber besser zu verständigen, er befehlen sollte, daß ich dorthin komme, so sagen Sie ihm, daß ich sofort gehorchen werde.

Hiermit empfehle ich mich Ihnen, Gott beschütze Sie!

Florenz, 16. September 1604.

Ew. Hochwohlgeboren
ergebenster
Giulio Caccini di Roma.

Die Einwilligung wurde vom Großherzog gern gegeben, und schon am 30. September trat die Künstlerfamilie die Reise nach Paris an. In den Notizen des Giovanni del Maestro, der am

---

alla corte, e questo per esserne stato richiesto da loro Maestà per sei mesi, ma che dubitava che io non potessi per la mia malattia hauta in una gamba. Prego V. S. far sapere a S. A. che io non ho mal nessuno, ma che sto bene e son prontissimo a far tutto quello che S. A. comanderà. Ben desidererei che risoluendosi S. A. non mi lasciasse perdere l'occasione de buon tempi, sebbene mi rimetto in tutto alla volontà di S. A., il quale saprà benissimo tutto quello che ci farà di mestiero in questo affare et se per meglio intenderlo S. A. comanderà ch' io uenga costassù V. S. lo accenni che ubbidirò prontamente, con che me le ricordo Ser.re .'

Il S. la preservi.

Di Firenze alli 16 di Settembre 1604.

Di V. S. Molto Ill.re
S. Giulio Caccini di Roma.

Hofe zu Florenz als „Maggiordomo“ lebte, findet sich folgende Bemerkung über die Abreise Caccinis[1]):

„Am 30. September 1604. Der Musiker Giulio Caccini geht, von der Königin berufen, nach Paris, mit ihm seine Frau, seine beiden Töchter und ein Sohn, welcher Maler ist; ferner einer seiner Schüler, ein kleiner Knabe, welcher singt. Er hat zwei Sänften bei sich und fünf Maulesel, einen Lastesel und ein Reitpferd. Als Geschenk zu der Reise erhielt er 450 Dukaten.“

Der Erfolg, den die Künstler in Paris mit ihren musikalischen Leistungen erzielten, war außerordentlich groß. Die höchste Bewunderung erregte Caccinis Tochter Francesca, von deren Gesang die Königin Maria so entzückt war, daß sie die treffliche Künstlerin gern dauernd an ihrem Hofe behalten hätte. Dies geht aus dem folgenden Briefe hervor, den Caccini an den Großherzog richtete[2]).

---

[1]) Siehe Rivista musicale 1903:

„Addi 30 settembre 1604. Mess. Giulio Caccini, musico va a Parigi, chiamato dalla Regina, e con seco (!) la moglie e due sue figliuole e un suo figliuolo pittore e un putto che canta che è suo allievo. Ha con seco due lettige a nolo con 5 muli, un mulo da soma e un cavallo da sella. Ebbe per donativo ducati 450.“

[2]) Al Ser.mo Gran Duca di Toscana
Unico mio Sig.re Col.mo.
Ser.mo Gran Duca,

Havendomi le Maestà Christianiss. fatto intendere per il Sr Concino Concini che desiderebbono, che io lasciasse in Francia al servizio loro la Cecchina mia figliuola, ho risposto ringraziando loro Maestà di tanto honore e grazia, che mi facevano, che essendo io servitore stipendiato da V. A. S. desiderava darnele conto, rendendomi certo e sicuro che a V. A. sarebbe sempre di molto gusto che io servissi in ogni cosa che io potesse a loro Maestà, e tanto più poi che nella mia partita di Firenze V. A. mi fece intendere per una lettera del S.r Picchena, che tutto quello che io havesse fatto in servizio di loro Maestà V. A. lo havrebbe sempre attribuito alla persona sua propria. Tutto il successo suddetto è avvenuto hora, perchè havendo io chiesto licenza alla regina per tornarmene in Italia con pensiero di fare l'istesso con il Re, la mattina mi rispose che per ancora i tempi erano troppo cattivi, ma che la sera stessa io mi ritrovasse al Lovero con tutte le mie donne, com' io feci: dove havendo cantato, Italiano, Spagnuolo e Francese, con particolare, e più che mai, gusto del Re, e di tutti quei Principi ivi presenti, fu cagione che la mattina seguente mi fecero fare la suddetta imbasciata; anzi la sera istessa io me n' accorsi perchè Mon-

Dem durchlauchtigsten Großherzog von Toskana,
meinem einzigen, hochzuverehrenden Herrn.

Durchlauchtigster Großherzog!

Da Ihre allerchristlichsten Majestäten mir durch Herrn Concino Concini mitteilen ließen, es sei Ihr Wunsch, daß ich meine Tochter Cecchina zu ihren Diensten in Frankreich zurückließe, habe ich Ihren Majestäten für die so große Ehre und Gnade, die Sie mir erzeigten, gedankt und erwidert, daß ich als besoldeter Diener Ew. Hoheit Ihnen darüber Bericht zu erstatten habe und mich versichern wolle, ob es stets nach dem Willen Ew. Hoheit sei, wenn ich Ihren Majestäten in allem nach Vermögen diente, um so mehr als Ew. Hoheit noch bei meiner Abreise von Florenz in einem an Herrn Picchena gerichteten Briefe erwähnten, daß Ew. Hoheit alles, was ich im Dienste Ihrer Majestäten tun würde, mir als für Ihre eigene Person getan anrechnen würden. Der oben erwähnte Erfolg ist erst jetzt eingetreten; denn, als ich die Königin um Erlaubnis bat, nach Italien zurückzukehren und die Absicht hatte, auch den König an demselben Morgen darum zu bitten, antwortete sie mir, daß augenblicklich der Zeitpunkt zu ungünstig sei, daß ich mich aber an demselben Abend mit meiner ganzen Familie im Louvre wieder einfinden solle. Hiersangen wir italienisch, spanisch und französisch und wurden mehr als je zuvor mit dem besonderen Beifall des Königs und aller dort anwesenden Fürsten ausgezeichnet, was der Grund war, daß ich am folgenden

---

sur lo Grande, accostandosi alla mia figliuola li domandò se sarebbe restata in Francia volentieri a servire a coloro Maestà, e la sera, e non prima fu che il Re disse che la Cecchina cantava meglio che nessuno che fosse in Francia e che non ci era conserto pari al nostro. Starò dunque aspettando che V. A. mi honori di farmi intendere la sua volontà, si come io ne la supplico con ogni affetto maggiore, poi che nel servizio di V. A. mi resta quest' altra che in brevissimo tempo non sarà nella musica da meno della Cecchina, oltre a gli altri soggetti di casa mia, e con farle humiliss.ª riverenza, le prego da N. S.re Dio il colmo d' ogni sua maggior felicità.

Di Parigi alli 19 di Febbr. 1605

Di V. A. Ser.ma
Humiliss.o et obbligatiss.mo Servit.re
Giulio Caccini di Roma.

Morgen die erwähnte Botschaft erhielt. An demselben Abend übrigens vermutete ich dies schon, da der Großwürdenträger sich meiner Tochter näherte und sie fragte, ob sie gern im Dienste Ihrer Majestäten in Frankreich bleiben möchte, und an diesem Abend und nicht eher war es, daß der König sagte, Cecchina singe besser als irgend jemand in Frankreich, und es gäbe kein Konzert, das dem unsrigen gleiche. Ich warte also, bis Ew. Hoheit geruhen, mir Ihren Willen kundzutun, um was ich Sie auf das Inständigste bitte, denn für den Dienst Ew. Hoheit bleibt mir noch meine andere Tochter, die in kürzester Zeit in der Musik hinter Cecchina nicht mehr zurückstehen wird, außerdem noch die anderen Mitglieder meiner Familie. Indem ich Ihnen meine untertänigste Ehrfurcht bezeige, bitte ich unsern Herrgott, Ihnen das höchste Maß seines Glückes zu verleihen.

Paris, den 19. Februar 1605.

Ew. durchlauchtigsten Hoheit
untertänigster und dankbarster Diener
Giulio Caccini di Roma.

Zugleich mit diesem Schreiben sandte Caccini ein solches an den Staatssekretär Belisario Vinta, in dem er diesen bittet, von der Großherzogin ein Empfehlungsschreiben zu erwirken. Außerdem ersehen wir aus diesem Briefe, daß man Caccini mit seiner Familie sogar an den Hof der Königin Elisabeth von England einladen wollte, ein Beweis dafür, welch bedeutenden Eindruck die Konzerte der Künstler am französischen Hofe gemacht hatten. Es mag auch dieser Brief hier folgen[1]).

---

[1]) Al Molto Ill.re S.re mio Oss.mo il S.r
Cav.re Belisario Vinta, p.o Segret.rio di Stato di S. A. S.
Firenze

Molto Ill.mo Sig.r mio Oss.mo

Ho dato conto al Gran Duca mio S.re intendendovi inclusivamente anco Madama Ser.ma, del successo de' nostri affari, e questo a V. S. molto Illustre solo per farli sapere come ritrovandomi in grandiss.mo obbligo al S.r Concino Concini per gli effetti riceuti da primi giorni, come per la buona volontà che sempre ci ha mostro di volerci giovare, e tutto questo (come egli dice) per amor della lettera che Madama Ser.ma le scrisse in nostra raccomandatione, desiderando egli di haver

Sr. Hochwohlgeboren Herrn Belisario Vinta,
Erstem Staatssekretär Sr. Hoheit des Großherzogs.
Florenz.

Hochedler, hochzuverehrender Herr!

Ich habe dem Großherzog, meinem Herrn, und auch der durchlauchtigsten Frau über den Erfolg unserer Leistungen Bericht erstattet und sende Ew. Hochwohlgeboren dieses Schreiben nur, um Ihnen mitzuteilen, wie sehr ich dem Herrn Concino Concini zu Dank verpflichtet bin für das Wohlwollen, das er uns seit den ersten Tagen bewiesen hat, und den uns immer erzeigten guten Willen uns zu unterstützen. Alles dieses tut er, wie er sagt, dem Briefe zuliebe, den die durchlauchtigste Frau ihm zu unserer Empfehlung schrieb, weil es sein Wunsch ist, Gelegenheit zu haben, ihr zu dienen. Da in seiner Hand alles liegt, was wir bei unserer Abreise Gutes hoffen können, so möchte ich gern, daß ihre Hoheit mir

---

occasione per poterla servire. Desiderei per ciò essendo in sua mano tutto quello che nella nostra partita potiamo sperar di bene, che S. A mi facesse grazia con un' altra sua, di nuovo raccomandarceli, acciò quello che il Re e la Regina ci voranno donare, lo possiamo godere, e per honor nostro mostrarlo in Italia al nostro ritorno, e non havercene a servire per ispendere per viaggio. Tutti noi sappiamo quanto V. S. ami la casa nostra e il nostro bene, però anco tutti unitamente la supplichiamo di questa grazia acciò ella ancora partecipi di questo obbligo: sarà facile in questa congiuntura ricevere da loro Maestà ogni bene, poichè ne mostrano assai buona inclinazione, e mi sarà somma grazia che il S.r Concino sappia da lei quanto io mi lodo della sua gentilezza com' io farò sempre, poichè non posso pagar per hora un tanto debito che con parole, come io son prontiss.o ad ogni buon fatto in tutte le occasioni, che mi si rappresenteranno sino al valor della mia vita. Il S.r Duca di Lenos, primo principe alla corte d' Inghilterra, ci ha uditi et onorati molto, e gustato tanto che egli ci harebbe voluto menare a quella regina, assicurandoci d' ogni onore, et utile, e sarebbe facil cosa che egli operasse con la sua regina che con una sua lettera qui alla regina intercedesse per un mese, dicendo che ella se ne diletta in estremo e della musica e della lingua Italiana, e che saremmo infinitamente accarezzati, e tutto per avviso a V. S. molto Ill.re, alla quale mi ricordo servitore con un baciamano al S.r Sinolfo. N. S.re la preservi.

Di Parigi alli 19 di Febbr.o 1605

Di V. S. molto Ill.re servitore hobbligat.mo

Giulio Caccini di Roma.

die Gnade erwiese, uns ihm in einem anderen Briefe zu empfehlen, damit wir uns an dem, was uns der König und die Königin zum Geschenk machen wollen, erfreuen und zu unserer Ehre in Italien nach unserer Rückkehr zeigen können und es nicht auf der Reise auszugeben brauchen. Wir alle wissen, wie sehr Ew. Hochwohlgeboren unser Haus und unser Wohl am Herzen liegt, weshalb wir auch alle gemeinsam Sie um diese Gunst bitten, welche uns auch Ihnen gegenüber zu Dank verpflichten würde. Es wird in diesem Falle leicht sein, von ihren Majestäten alles Gute zu erlangen, da sie hierzu stets bereit gewesen sind. Auch würde es mir äußerst angenehm sein, wenn Herr Concino durch Sie erführe, wie sehr ich mich seiner Gunst rühme, was ich auch stets tun werde, da ich augenblicklich eine so große Schuld nur mit dem Worte bezahlen kann, wie ich auch zu jeder guten Tat bereit bin bei allen Gelegenheiten, die sich mir bis zum Preise meines Lebens bieten werden.

Der Herzog von Lenos, der erste Fürst am englischen Hofe, hat uns gehört und sehr gelobt, wir haben ihm so gut gefallen, daß er uns gern seiner Königin zugeführt hätte. Er versicherte uns aller Ehren und allen Vorteils und sagte, es würde leicht sein, bei seiner Königin zu bewirken, daß sie uns durch einen Brief an die Königin von Frankreich Urlaub für einen Monat verschaffte, indem sie schriebe, daß sie eine außerordentliche Vorliebe für Musik und die italienische Sprache habe; auch würden wir eine ausgezeichnete Aufnahme finden. Dies alles Ew. Hochwohlgeboren zur Nachricht, womit ich mich Ihnen mit einem Handkuß für Herrn Sinolfo ergebenst empfehle. Unser Herrgott beschütze Sie!

Paris, den 19. Februar 1605.

Ew. Hochwohlgeboren dankbarster Diener

Giulio Caccini di Roma.

Was Francesca Caccini anbetrifft, so wollte man in Florenz eine so hervorragende Künstlerin nicht verlieren; daher gestattete der Großherzog ihr nicht, ganz in den Dienst des französischen Hofes zu treten und teilte dies Caccini in einem

Schreiben mit, für das dieser sich in dem folgenden Briefe bedankt[1]).

Dem durchlauchtigsten Großherzog von Toskana, meinem hochzuverehrenden Herrn.

Durchlauchtigster, hochzuverehrender Herr!

Ew. durchlauchtigsten Hoheit danke ich für die Gunst und Gnade, die Sie mir durch die Briefe an Herrn Concino und an mich zu erweisen geruhten. Ich habe den seinigen eigenhändig abgegeben und Ihren Majestäten mitgeteilt, was Ew. Hoheit mir betreffs meiner Tochter geantwortet haben, und sie schienen besondere Freude darüber zu empfinden. Wir sind dann in Fontainebleau gewesen und haben uns hierauf von Ihren Majestäten verabschiedet. In dieser Woche werden wir alle nach Italien zurückkehren. Welche Wirkung Ihre Fürsprache bei Herrn Concini gehabt hat in betreff unserer Angelegenheiten, werden Ew. Hoheit seiner Zeit mündlich besser verstehen. Inzwischen bezeige ich Ihnen meine untertänigste Ehrfurcht und bitte Gott, Sie mit dem höchsten Maß seines Glückes zu segnen.

Paris, den 1. Mai 1605.

Ew. durchlauchtigsten Hoheit
untertänigster und dankbarster Diener
Giulio Caccini di Roma.

---

[1]) Al Ser.mo Gran Duca di Toscana
mio S.re Colend.mo
Ser.mo Sig.r mio Colendiss.mo

Ringrazio V. A. Ser.ma del favore e grazia, che si è degnata di farmi con le sue lettere al S.r Concino, et a me. Ho recapitato la sua in propria mano et ho notificato a loro Maestà quanto V. A. mi ha risposto in materia della mia figliuola e ne mostrarono sentir gusto particolare. Siamo stati poi a Fontana Blò, e quivi licenziatoci da loro Maestà e di questa settimana tutti ce ne torniamo alla volta d'Italia. Quello effetto poi che hanno partorito le sue raccomandazioni appresso dal S.r Concino intorno a i nostri affari, a suo tempo V. A. lo intenderà meglio a bocca: intanto le faccio humiliss.a riverenza con pregarle da Dio il colmo d' ogni maggior felicità.

Di Parigi il p.o di Maggio 1605

Di V. A. Ser.ma humiliss.o et hobbligatiss.o servit.re
Giulio Caccini di Roma.

Daß durch diese Reise Caccinis Ruhm besonders als Sänger noch bedeutend stieg, ist einleuchtend. Mit Stolz erzählt Severo Bonini von dem Erfolge seines Lehrers in Paris und bemerkt, „die menschliche Sprache könne es nicht ausdrücken, wie die Künstler aufgenommen und mit Lob und Ehren überhäuft worden seien“ [1]). Die Gesangsschule Caccinis war seinerzeit die bedeutendste ganz Italiens; bei allen großen Musikaufführungen war in erster Linie die Mitwirkung seiner Schüler und besonders seiner Töchter begehrt. Als Rinuccini die letzte Hand an die Dichtung seiner Arianna legte, schrieb er in bezug auf die Aufführung derselben, in der Settimia Caccini die Venus darstellen sollte, von Mantua aus an den Sekretär Striggio am 20. Dezember 1607: „Ich würde Ihnen raten, alles aufzubieten, daß die Töchter Giulios und Brandino hierher kommen“ [2]). Außer Bonini gehörte zu den bedeutendsten Schülern Caccinis ein berühmter Kastrat, mit Namen Giovanni Gualberto Magli. Dieser zeichnete sich 1607 bei der Aufführung des „Orfeo“ von Monteverdi aus, wozu er eigens vom Großherzog von Toskana auf vierzehn Tage nach Mantua entsandt war. Besonderes Lob wurde ihm dort gespendet wegen der vorzüglichen Schulung seiner Stimme. Auch die berühmte Caterina Martinelli begab sich noch, ehe sie an den Hof nach Mantua ging, wohin sie berufen war, auf Anraten des päpstlichen Kapellmeisters Paolo Faconi nach Florenz, um dort die Schule Caccinis zu besuchen.

Wenn der großherzogliche Hof in der Zeit vom Januar bis nach Ostern sich in Pisa aufhielt, was besonders in den Jahren 1600 bis 1607 der Fall war, wurde Caccini stets mit seiner Familie dorthin berufen, um in der Kirche S. Nicola während der Osterwoche zu singen. Diese Aufführungen sollen wirkliche musikalische Ereignisse gewesen sein.

Während des ganzen Zeitraums von 1600—1607 fand in Florenz keine Aufführung irgend eines größeren Werkes statt. Erklärlich wird einem dies, wenn man bedenkt, daß doch die

---

[1]) „Non potria lingua umana esprimere quanto fossero stati accarezzati e quante lodi et onori ebbero da quelle, non solo Maestadi, quanto da tutti i principali duchi e baroni di Francia che qui si ritrovarono.“

[2]) „Consiglierei V. S. Ill.ma a far ogni sforzo che di qua venissero e le donne di Giulio e' l Brandino.“

bis jetzt erwähnten Stücke fast alle bei Gelegenheit einer Hochzeit oder einer anderen Festlichkeit aufgeführt waren und diese Gelegenheit jetzt fehlte. Auch mag man wohl die Kosten gescheut haben, die mit einer solchen Aufführung verbunden waren und bei dem Luxus, der dabei aufgewandt wurde und nach den Beschreibungen geradezu unerhört gewesen ist, wirklich enorm haben sein müssen. War man in dieser Hinsicht verschwenderisch verfahren, so ist man erstaunt, wenn man vernimmt, eine wie geringe Bezahlung die am Florentiner Hofe angestellten Musiker erhielten. So bezog Caccini z. B. ein jährliches Gehalt von nur 200 Scudi, was aus dem folgenden Briefe eines gewissen Bartolomeo Prosperi hervorgeht[1]):

Florenz, den 25. Juli 1593.

„Der Musiker Herr Giulio Caccini aus Rom hat mir heute morgen gesagt, daß er vom Großherzog entlassen sei, und zwar zu seinem Bedauern trotz seines geringen Gehaltes von 200 Scudi jährlich. An dieser Entlassung sind die Umtriebe seiner Nebenbuhler und Neider schuld gewesen. Er hat mir ebenfalls gesagt, daß er sich nach Rom begeben wolle, und ich glaube, daß, falls sich ihm dort eine passende Stellung bietet, er diese nicht ausschlagen würde. Trotzdem hat er mich herzlich gebeten, Ew. Hoheit seine untertänigste Dienstbereitschaft in Erinnerung zu bringen, was ich hiermit tue“ [2]).

Aus einem anderen Briefe desselben Bartolomeo Prosperi, der nur fünf Tage später datiert ist, nämlich vom 30. Juli, ersieht man allerdings, daß der Großherzog Caccini sogleich wieder in seinen Dienst genommen und ihm seine Gunst aufs neue zugewandt hatte. Es heißt dort:

---

[1]) Veröffentlicht von R. Gandolfi in der Rivista musicale 1896.

[2]) 1593 Luglio 25 Firenze

„Il Sig.r Giulio Cacchini (sic) Romano musico m' ha detto questa mattina esser stato lincentiato dal Gran Duca con suo dispiacere, se bene la sua provisione di 200 scudi l' anno era pocha, di tal licenza ne sono state causa le persecutioni de' suoi emuli et inuidiosi. Egli mi ha parimente detto di uoler girsene alla uolta di Roma se ben uoglio credere che presentandosegli qualche dicevole partito non lo rifiutarebbe m' ha pregato caldamente ch' io ricordi all A. V.a la devotissima sua servitù verso quella come faccio.“

„Der Musiker Herr Giulio Caccini aus Rom hat mich nochmals besucht und mir einen Brief vom Großherzog gezeigt, worin dieser seine treuen Dienste erwähnt, viel zu seinem Lobe spricht und besonders sein Talent rühmend hervorhebt" [1]).

Die obige Angabe, nach der Caccinis jährliches Gehalt 200 Scudi betrug, scheint aber nicht genau zu sein, da man im Verwaltungsbuche Nr. 517 vom Jahre 1603 liest: „Caccini mit 16 Scudi monatlich". Hiernach würde das jährliche Gehalt sich also nur auf 192 Scudi belaufen haben [2]).

---

## VII.

## Caccinis „Fuggilotio musicale"; „Nuove Musiche e nuova maniera di scriverle". Das Haus Caccinis; sein Tod.

Was Caccinis fernere Tätigkeit als Komponist anbetrifft, so hat er nach dem „Rapimento di Cefalo", an dessen Komposition er sich ja auch nur als Mitarbeiter beteiligt hatte, kein dramatisches Musikwerk mehr geschrieben. Es ist schon erwähnt worden, daß in den Jahren 1600—1607 überhaupt kein neues derartiges Werk aufgeführt wurde. Hatten nun aber bislang Caccini und Peri das ganze Florentiner Musikleben beherrscht, so treten sie von jetzt ab fast ganz vom Schauplatze zurück. Sie mußten dem größeren Talent Claudio Monteverdis und des Marco da Gagliano weichen, welche die Leistungen jener bald in Schatten stellten, und durch deren Wirken die Pflegestätte des Melodrams für einige Zeit nach Mantua verlegt wurde. Ihrem Auftreten und besonders dem Erfolge, den Monteverdi 1607 mit seinem „Orfeo" und Gagliano 1608 mit seiner „Dafne" errang, ist es jedenfalls zuzuschreiben, daß Caccini ein Stück in diesem Stile nicht mehr schrieb. Überhaupt

---

[1]) „Il Sig.r Giulio Caccini Romano musico è stato di nuovo a trovarmi et hammi mostrato una lettera del G. Duca del suo ben servire, et parla molto in sua lode con magnificare assai le sue virtudi."

[2]) Mitgeteilt von R. Gandolfi in der Rivista musicale 1896.

hatte als Komponist auf dem Gebiete des Melodrams im Grunde genommen schon Peri mehr Erfolg gehabt als Caccini, und was von diesem an Kompositionen noch erschien, ist alles mehr oder weniger im Stile der „Nuove Musiche" gehalten. Im Jahre 1607 erschienen diese in zweiter Auflage, 1608 eine Sammlung von Arien unter dem Titel „Nove arie di Giulio Caccini detto Romano.". Diese neun Arien sind aber dieselben, die schon in den „Nuove Musiche" enthalten sind[1]). Im Jahre 1615 erlebte die „Euridice" ihre zweite und die „Nuove Musiche" ihre dritte Auflage. Ferner besitzen wir von Caccini zwei Werke, von denen sich das Jahr ihres Erscheinens nicht mehr feststellen läßt, da von beiden nur noch je ein Exemplar von der zweiten Auflage erhalten ist, und auch Caccini nirgends erwähnt, wann diese Werke zuerst erschienen. Es sind dies das „Fuggilotio musicale" und die schon früher erwähnten „Nuove Musiche e nuova maniera di scriverle". Das „Fuggilotio" erschien 1613 in zweiter Auflage; daß auf dem Titelblatt nur der Name Romano als der des Komponisten angegeben ist, war vielleicht der Grund, weshalb Fétis sich längere Zeit im Zweifel war, ob dieses Werk überhaupt Caccini zum Verfasser habe oder einen Komponisten Romano, wie aus einem Briefe hervorgeht, den Fétis seinerzeit an G. Gaspari, den Bibliothekar des Liceo musicale zu Bologna, schrieb. Die „Nuove Musiche et nuova maniera di scriverle" erschienen im Jahre 1614 in zweiter Auflage und sind mit einer kurzen Vorrede versehen, auf die noch später näher eingegangen werden wird.

Seine Tage beschloß Caccini in Florenz und zwar in einem Hause, das ihm vom Großherzog zum Geschenk gemacht worden war. Durch einen Zufall wurde im Jahre 1894 dieses Haus als dasjenige erkannt, welches früher Caccini gehörte, und es mag an dieser Stelle die Übersetzung des Berichtes Platz finden, den A. Calvi, der jene Entdeckung machte, darüber erstattet[2]):

„Als ich im August des Jahres 1894 mich gelegentlich in das Erdgeschoß des Hauses Nr. 42 der Via Gino Capponi begab, las ich zufällig in einem kleinen Zimmer in den Balken

---

[1]) Das einzige noch vorhandene Exemplar hiervon befindet sich in der Bibliothek des Liceo musicale zu Bologna.

[2]) Siehe Rivista musicale 1896.

einer Tür eingehauen die Worte: „Julius Caccinius de Urbe". Den Blick nach der Decke richtend sah ich, daß sich in der Mitte ein groteskes Gemälde befand, welches Apollo und die Musen darstellte. Das Gemälde und die Inschrift machten mich darauf aufmerksam, daß dieses Haus Giulio Caccini gehört hatte, der seinerzeit ein berühmter Sänger und Komponist im Dienste des Großherzogs Francesco von Medici war.

Während ich weiter suchte, entdeckte ich noch, daß das Haus eines von denjenigen war, welche von der Arte della lana[1]) erbaut waren, wie man behauptet, auf Veranlassung Cosimos I. von Medici, und zwar auf einem Grundstücke hinter einem zur Parochie von S. Michele Visdomini gehörenden Garten. In den Büchern der Arte della lana, die im Staatsarchiv aufbewahrt werden, konnte ich nicht entdecken, wann und auf welche Weise Caccini in den Besitz des Hauses gelangt ist, vielleicht, weil im Jahre 1601 in Calimara einige jener Bücher durch eine Feuersbrunst beschädigt oder vernichtet wurden, so daß unter den Nummern 304 und 305 des Inventars, das nachher aufgenommen ist, eine Lücke oder Unterbrechung von zehn Jahren, nämlich von 1586—1596 zu finden ist. Es ist zu vermuten, daß Caccini gerade in dieser Zeit, wo er im Dienste des mediceischen Hofes stand, durch die Gunst des Großherzogs das Haus überlassen wurde, da sich in jenen Dokumenten viele Beispiele von solchen Gunstbezeigungen finden."

Ist es bis jetzt noch nicht gelungen, das Geburtsjahr Caccinis festzustellen, so hat auch lange über sein Todesjahr Ungewißheit geherrscht. In einer an Piero Falconieri gerichteten Dedikationsschrift aus dem Jahre 1614 (zu den „Nuove musiche e nuova maniera di scriverle") sagt Caccini am Schluß: „Seien Sie versichert, daß ich die Ergebenheit gegen Ihr Haus, die ich schon in meiner Jugend Ihnen bezeigt, auch jetzt in meinem Alter bewahrt habe, was ich auch in den wenigen Jahren tun werde, die mir noch beschieden sein mögen" [2]). Da man hieraus sieht, daß Caccini im Jahre 1614 noch lebte, aber schon im hohen

[1]) Zunft der Wollwirker.

[2]) „Potrà V. S. conoscere, che l'ossequio mio in verso la casa sua cominciato nelli anni della mia fanciullezza, è pervenuto sino a quelli della vecchiaia per far il medesimo sino al fine di quei pochi che mi possono avanzare."

Alter stand, nahm man an, er sei etwa 1615 gestorben. Die genaue Angabe seines Todesjahres verdanken wir dem obengenannten A. Calvi, der im Jahre 1894 in dem Totenregister der Stadt Florenz unter dem 10. Dezember 1618 folgende Eintragung fand: „Giulio di Michelangiolo Caccini Romano (seppellito) nella Nunziata." Hiermit ist, wenn auch nicht der Todestag, so doch das Datum der Beerdigung Caccinis festgestellt.

Caccinis Tochter Francesca vermählte sich mit einem gewissen Giov. Batt. Signorini, der auch Sänger gewesen zu sein scheint. Er wird wenigstens unter den Künstlern genannt, die regelmäßig bei den Musikaufführungen im Pittipalast mitwirkten. Die uns bekannten Kompositionen Francescas sind: „Il primo Libro delle Musiche a una e due voci", eine Sammlung ein- und zweistimmiger Madrigale und geistlicher Gesänge, die 1618 erschien. Sodann ein Ballett, betitelt „La liberazione di Ruggiero dall' isola d' Alcina" (1625), schließlich ein ungedrucktes Werk: „Rinaldo innamorato"[1]).

Francescas Schwester Settimia heiratete Al. Ghivizzani und ging 1612 an den Hof nach Mantua, kehrte aber in ihrem Alter nach ihrer Geburtsstadt zurück. Sie zeichnete sich ganz besonders als Sängerin aus bei der Hochzeit des Odoardo Farnese mit Margherita von Medici im Jahre 1628, wo sie in einem von Mondeverdi komponierten Festspiele, das in dem berühmten Teatro Farnese zu Parma aufgeführt wurde, die Rolle der Aurora sang. Buttigli berichtet darüber[2]): „Daß Signora Settimia einen so großen Erfolg errungen hat, wundert diejenigen nicht, welche sie als würdigste Tochter und wahres Abbild des Vaters Giulio Cazzini (!) kennen, und welche wissen, daß sie die geliebte Gattin des Herrn Alessandro Ghivizzani ist. Die bedeutendsten Kunst-

[1]) In Eitners „Quellenlexikon" findet sich in dem Artikel Caccini der Satz: „Die Tochter Francesca ist von Bonini, trotzdem dieser ein Zeitgenosse Caccinis war, ganz übergangen." Wie Eitner zu dieser Behauptung kommt, ist unerklärlich, sagt doch Bonini in seinen „Discorsi e regole" ausdrücklich: „Fiorì nel medesimo tempo la signora Francesca sua figliuola, cantatrice delle prime, artificiosa nelle sue cantilene, come fede ne fanno l' opere sue musicali date alle stampe".

[2]) Siehe Vogel, Cl. Monteverdi, pag. 389.

kenner haben in dem gegenwärtigen Stück der S. Settimia die Palme zuerkannt“ [1]).

Am wenigsten ist von Caccinis Nachkommen wohl sein Sohn Pompeo genannt worden, der nicht viel von seines Vaters musikalischem Talent geerbt zu haben scheint, sich aber gelegentlich als Maler hervortat.

Dagegen muß Caccinis Enkelin Margherita, die Tochter Francescas, eine ganz ausgezeichnete Sängerin gewesen sein. Bonini preist ihre Gesangskunst mit überschwenglichen Worten: „Margherita . . . . divenne così lucida e splendente in questa professione del canto, che ciascuno ammirando la sua voce suavissima, quasi in canna d' argento risuonante, colma di trilli e gruppi spiccanti accompagnati con mirabili et affettuosi accenti, faceva a gara per andare a udirla.“ Nachdem sie längere Zeit in Florenz mit dem größten Erfolge gewirkt hatte, trat sie in das Franziskanerkloster San Girolamo ein, wo sie den Glanzpunkt der dort gelegentlich stattfindenden Musikaufführungen bildete.

---

## VIII.

# Die Werke Giulio Caccinis.

### Die „Nuove Musiche“.

Wenn auch die größte Zeit von Caccinis Leben in die Blüteperiode der Polyphonie fällt, so gehört er doch als Komponist dieser Stilrichtung so gut wie gar nicht an. Das, was er im mehrstimmigen madrigalesken Stile komponiert hat, ist so wenig und scheint, was seinen musikalischen Wert anbetrifft, auf einer so niedrigen Stufe zu stehen, daß bei den zeitgenössi-

---

[1]) „. . . . la conoscevano per ben degna Figlia e per vero Ritratto del suo Gran Padre, che fù il Signor Giulio Cazzini (!) volgarmente detto: Giulio Romano, Musico tanto eccellente, che diede la prima luce del vero, e moderno cantare, e sapevano di più, ch' ella era dilettissima Moglie del Sig. Alessandro Ghivizzani Luchese (!), Musico anch' esso singolare, e per tale condotto dalla g. m. Sereniss. D. R. e stipendiato dalla vivente Altezza Sereniss. di Parma . . . . i più intelligenti dell' Arte voluntariamente concedendo nella corrente attione la palma alla Signora Settimia.“

schen Schriftstellern nicht nur kein Wort des Lobes darüber sich findet, sondern dasselbe von den meisten überhaupt gar nicht erwähnt wird[1]). Aus diesem Grunde würden jene Kompositionen, auch wenn sie uns erhalten wären, für eine Besprechung kaum in Betracht kommen, und man muß somit Caccini ganz zu den Komponisten des „neuen Stiles" rechnen.

Von seinen Werken wollen wir einer näheren Betrachtung zunächst Caccinis „Nuove Musiche"[2]) unterziehen. Dieses Werk ist zwar nicht das zuerst im Druck erschienene (die „Euridice" wurde schon 1600 gedruckt), aber nach Caccinis eigener Angabe waren einige der darin enthaltenen Kompositionen schon jahrelang vorher verfaßt, ehe sie mit den anderen zu dieser Sammlung vereinigt und durch den Druck veröffentlicht wurden. Die „Nuove Musiche" bestehen aus zwei Teilen, von denen der erste 14 Madrigale, der zweite 11 Arien enthält. Zwischen beiden Teilen ist der letzte Chor aus dem „Rapimento di Cefalo" mit den drei sich daran knüpfenden Arien eingefügt. Vorausgeschickt ist den Kompositionen die oft erwähnte Vorrede „Ai Lettori". Diese Vorrede bietet in ihrem Inhalte zum größten Teil etwas durchaus Neues und ist von so großer Bedeutung, daß wir zunächst einige Zeit bei ihr stehen bleiben wollen.

In ihrem ersten Teile erzählt uns der Verfasser, wie er dazu gekommen sei, die vorliegenden Kompositionen durch den Druck zu veröffentlichen[3]); er berichtet sodann eingehend über die Bestrebungen der Bardischen Gesellschaft, über seine ersten Kompositionen im monodischen Stile und über den Erfolg, den er überall mit deren Vortrag gehabt habe.

Den zweiten Teil der Vorrede kann man als eine Gesangsschule bezeichnen; gleichsam als Motto stellt ihm Caccini den Satz an die Spitze: „Quest' arte non patisce la mediocrità"[4]). Caccini führt diesen Satz weiter aus, indem er sagt, daß für einen tüchtigen Sänger eine allgemeine musikalische Bildung nicht genügt, sondern ein systematisches Studium der Theorie des Kunstgesanges und der musikalischen Ausdrucksmittel er-

[1]) Pietro della Valles Urteil über diese Kompositionen siehe S. 24.

[2]) Der vollständige Titel lautet: Le Nuove Musiche die Giulio Caccini detto Romano. In Firenze, Appresso i Marescotti 1601.

[3]) Siehe S. 47 ff.

[4]) „Diese Kunst verträgt keine Mittelmäßigkeit."

forderlich ist. Es folgt nun zunächst etwas Allgemeines. Ist es Aufgabe des Komponisten, die Musik dem Texte unterzuordnen und diesen in jeder Beziehung zur Geltung zu bringen, so gilt etwas Entsprechendes für den Sänger. Wie jenem die Musik dazu dienen soll, den Inhalt des Textes seelisch zu steigern, ihn eindrucksvoller zu gestalten, so soll der Sänger sich geistig in den Inhalt der Dichtung vertiefen und die technischen Mittel, die ihm zur Erhöhung des gesanglichen Ausdrucks zu Gebote stehen, nicht um ihrer selbst willen gebrauchen, sondern sie nur da verwenden, wo sie geeignet sind, die dichterische Stimmung zu vertiefen. Es ist bekannt, daß in der damaligen Zeit eine Komposition von dem ausübenden Musiker durchaus nicht bis in alle Einzelheiten ebenso ausgeführt wurde, wie der Komponist sie niedergeschrieben hatte. Vielmehr war es bei den Virtuosen allgemeiner Brauch, die Tonstücke, welche sie vortrugen, beliebig zu verändern. Die Komponisten billigten dieses Verfahren nicht nur, sondern erwarteten es geradezu, daß ihre Werke von den ausübenden Künstlern in der verschiedenartigsten Weise verziert wurden. Sie schrieben daher auch nur wenige Vortragsbezeichnungen hin und überließen es dem Geschmack des Vortragenden, die Kompositionen mit allem möglichen Zierrat auszuschmücken. Der Brauch des Verzierens war allmählich zu einer regelrechten Kunst geworden, und in den Traktaten der Schriftsteller des sechzehnten Jahrhunderts finden sich oft lange Kapitel, die sich eingehend mit den verschiedenen Regeln über die Verzierungskunst beschäftigen. Eins der besten methodischen Lehrbücher aus jener Zeit, das über die „Arte del rifiorire“ geschrieben wurde, ist wohl das Werk von Giov. Batt. Bovicelli: „Regole, Passaggi di Musica, Madrigali e Motetti passeggiati,“ Venedig 1593. Auch von einem Deutschen, Hermann Finck, dem Wittenberger Organisten, besitzen wir einen Beitrag zur Geschichte der Verzierungskunst. In seiner 1556 in Wittenberg erschienenen „Practica Musica“ und zwar im Liber quintus ist eine Abhandlung enthalten, betitelt „De arte eleganter et svaviter cantandi“. (In Übersetzung in Band 11 der Monatshefte für Musikgeschichte.)

Bei den Verzierungen spielten die „trilli“, „gruppi“, die oft erwähnten „lunghi giri di voce“ und allerhand Passagenwerk eine große Rolle. Der ganz willkürliche Gebrauch dieser Hilfs-

mittel ist es, gegen den Caccini zu kämpfen nicht müde wird. Eine treffende Bemerkung macht er über jene Sänger, die aus Eitelkeit die Kunst hintansetzten: „Man verstand kein Wort wegen der vielen Verzierungen, die bald auf kurzen, bald auf langen Silben und bei jeder Art Musik angebracht wurden, wo man nur bezweckte, von dem Pöbel gepriesen und als große Sänger ausgeschrien zu werden“ [1]). Vor allen Dingen fordert er dem Charakter eines Tonstückes Rechnung zu tragen und, wenn dieses ernsten Inhaltes sei, nicht dieselben Ausdrucksmittel zu verwenden, als wenn es fröhlichen Charakter habe, z. B. sei das langsame Anschwellen und das leise Verklingenlassen der Stimme nicht etwa in einem heiteren Tanzkanzonett anzuwenden, sondern lediglich einem ernst gehaltenen Stücke angepaßt, wo ein schmachtender Ausdruck erzielt werden solle [2]). Daß hier oft doch kein Unterschied gemacht werde, sagt Caccini, liege daran, daß der Musiker den Inhalt von dem, was er singe, oft geistig nicht ganz beherrsche, denn, wenn dies der Fall wäre, würde er zweifellos nicht in solche Fehler verfallen. Ganz entschieden aber wendet er sich gegen jede Übertreibung beim Gebrauch der „lunghi giri di voce“, die er nur dann gelten lassen will, wenn sie mit dem Geschmack der Vittoria Archilei vorgetragen werden, jener berühmten Sängerin, die Peri gelegentlich die Euterpe seiner Zeit nennt. Im allgemeinen aber äußert Caccini sich über lange Passagen und über gar zu häufig angewandte Verzierungen: „Da ich schon oben angedeutet habe, daß jene ‚langen Schnörkel‘ in übertriebener Weise angewendet werden, ist es nötig darauf hinzuweisen, daß die Passagen nicht erfunden sind, weil sie zu einer guten Gesangsart erforderlich sind, sondern, wie ich vielmehr glaube, als ein gewisser Ohrenkitzel für diejenigen, die wenig Verständnis davon haben, was

---

[1]) „. . . non se ne intendeva parola per la moltitudine di passaggi, tanto nelle sillabe brevi quanto lunghe, et in ogni qualità di musiche, pur che per mezzo di essi fussero dalla plebe esaltati e gridati per solenni cantori.“

[2]) Resta ora a dire perchè il crescere e scemare della voce, l’esclamazioni, trilli e gruppi, e gli altri effetti sopra detti siano indifferentemente usati, perocchè allora si dicono usarsi indifferentemente ogni volta che altri se ne serve tanto nelle musiche affettuose, ove più si richieggono quanto nelle canzonette a ballo.“

es heißt, ausdrucksvoll zu singen, denn wenn sie dies wüßten, würden sie jedenfalls die Passagen verabscheuen, da nichts dem ausdrucksvollen Gesange so zuwider ist“[1]). Der Sucht der Sänger, durch Kehlfertigkeit zu glänzen, stellt er den Satz gegenüber, daß die Musik nicht nur ein kunstvolles Bauen mit Tönen sein dürfe, sondern zum Ausdruck der Stimmungen und Gefühle des Menschen werden müsse. Diesen Zweck erreiche man aber durch eine einfache, edel gehaltene Kantilene viel eher als durch lange Passagen und häufig angewandte Verzierungen. Man muß bedenken, daß der Koloraturgesang damals auf einer ganz erstaunlichen Höhe stand, und daß es Sänger gab, deren Leistungen uns fast unglaublich erscheinen. Außerordentlich muß z. B. die Kunstfertigkeit der päpstlichen Kapellsänger gewesen sein, von der man sich einen Begriff machen kann, wenn man die Koloraturen betrachtet, welche z. B. in den Werken Confortos[2]) und Severis[3]) vorkommen.

Es liegt im Charakter des italienischen Volkes begründet, daß man eine so große Vorliebe für glänzende Koloraturen empfand. Man liebte über alles den sinnlichen Reiz, der in einer brillant gesungenen Passage liegt und noch durch eine schöne Stimme erhöht wird. Es konnte daher nicht ausbleiben, daß man allmählich zu einer Überschätzung des rein klanglichen Momentes auf Kosten des künstlerischen Ausdrucks kam. Ein nicht geringes Verdienst Caccinis ist es, daß er sich gegen diese Herabsetzung der Kunst wendet und in dieser Beziehung gleichsam als Zuchtmeister auftritt. „Zu einem dreifachen Ziele möchte er den Kunstgesang hinführen: zu geistigem Ausdruck, musikalischer Schönheit und möglichst vollendeter Darstellung der künstlerischen Individualität.“ Interessant ist es zu sehen, wie ganz ähnlich später Gluck über seine Ziele sich äußerte, als er,

---

[1]) „Ma perchè di sopra io ho detto essere malamente adoperati quei lunghi giri di voce, è d' avvertire che i passaggi non sono stati ritrovati per che siano necessarii alla buona maniera di cantare, ma credo io piuttosto per una certa titillazione a gli orecchi di quelli che meno intendono che cosa sia cantare con affetto, chè se ciò sapessero, indubitatamente i passaggi sarebbero abborriti, non essendo cosa più contraria di loro all' effetto.“

[2]) „Passaggi sopra tutti li salmi ecc.“

[3]) „Salmi passeggiati ecc.“ und „Arie“ di Fr. Severi.

im Prinzip die gleichen Zwecke verfolgend wie Caccini, die italienische Oper mit ihren langen Arien, in denen die Gesangskünstler mit ihren Trillern und Rouladen zu glänzen wußten, wieder in eine einfache, edlere Bahn wies. In der Vorrede zur „Alceste", die man gleichsam sein Glaubensbekenntnis nennen könnte, sagt er:

„Als ich es unternahm, die Musik zur ‚Alceste' zu komponieren, nahm ich mir vor, diese Musik ganz und gar von allen jenen Mißbräuchen zu befreien, welche durch eine übel verstandene Eitelkeit der Sänger oder durch eine zu große Gefälligkeit der Tonsetzer eingeführt, seit langer Zeit die italienische Oper entstellen und aus dem glänzendsten und schönsten Schauspiele das lächerlichste und langweiligste machen. Ich wollte die Musik auf ihre wahre Aufgabe beschränken, der Poesie zum Behufe des Ausdrucks und der Situation des Gedichtes zu dienen, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze und überflüssige Verzierungen zu erkälten, und ich glaube, sie müsse dasselbe leisten, was die Lebhaftigkeit der Farben bei einer korrekten und wohlangelegten Zeichnung leistet und der wohlgewählte Kontrast von Licht und Schatten, welcher dazu dient, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu verletzen. Darum habe ich weder den Schauspieler in der größten Wärme des Dialoges aufhalten wollen, um ein langweiliges Ritornell abzuwarten, noch wollte ich ihn in der Mitte eines Wortes auf einem günstigen Vokal Halt machen lassen, um in einer langen Passage mit der Geläufigkeit seiner schönen Stimme zu glänzen oder um zu warten, daß ihm das Orchester Zeit gebe, zu einer Kadenz den nötigen Atem zu sammeln." — Und weiter unten:

„Ich glaubte ferner, mein größtes Streben müsse darauf beschränkt sein, einer schönen Einfachheit nachzugehen, und ich habe vermieden, mit Schwierigkeiten auf Kosten der Klarheit zu glänzen; eine neue Erfindung schien mir nur dann schätzbar, wenn sie natürlich aus der Situation und der Erfindung hervorging, und es gibt keine Regel der Anordnung, die ich nicht zugunsten des Affektes gutwillig aufzuopfern bereit gewesen wäre."

Nachdem also Caccini jene einführenden Bemerkungen ästhetischen Inhalts, die man als sein Programm bezeichnen könnte, vorausgeschickt hat, beginnt er mit einem speziellen Teile, der von den übrigen allerdings nicht äußerlich getrennt

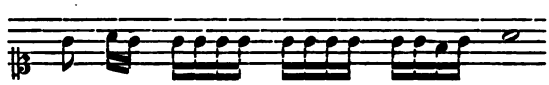
ist, nämlich mit einer Darlegung, auf welche Weise jene „edle Art des Singens" zu erreichen sei, die er an einer anderen Stelle einmal die beste nennt, die es nur geben könne, also mit der eigentlichen Gesanglehre.

Als wichtigster Grundsatz wird aufgestellt: der richtige Ansatz der Stimme in allen Lagen, und zwar wird gefordert, daß dieser nicht nur rein, d. h. weder zu hoch, noch zu tief, sondern auch wohl gebildet sei[1]). Es gab zu Caccinis Zeit zwei Arten des Tonansatzes. Die eine bestand darin, daß man vor dem zu singenden Tone dessen untere Terz erklingen ließ, die andere darin, daß man gleich mit dem beabsichtigten Tone begann und diesen allmählich anschwellen ließ. Caccini warnt vor dem Gebrauch der ersten Art des Ansatzes aus folgenden Gründen. Erstens stimme die Terz nicht zu vielen Harmonien, zweitens werde diese Manier sehr leicht „ordinär", besonders sei sie gefährlich für Anfänger, da diese oft den Fehler begingen, zu lange auf der Terz zu verweilen, anstatt sie nur anzudeuten; dieser Tonansatz sei also nur selten und als etwas Besonderes (di rado e come più pellegrina) anzuwenden. Lieber will er das zweite Verfahren, das Anschwellen der Stimme gestatten. Aber auch dies scheint ihm noch nicht das Richtige zu sein. Er sagt nämlich: „Da ich mich mit den bekannten und von anderen bereits gebrauchten Mitteln nicht begnüge, sondern immer darauf ausgegangen bin, möglichst Neues zu finden, falls das Neue den Aufgaben des Musikers — das Herz zu erfreuen und zu rühren — dienlich ist, so habe ich gefunden, daß die wirkungsvollste Art in dem entgegengesetzten Ansatz der Stimme besteht, nämlich darin, diese stark anzusetzen und abnehmen zu lassen[2])." Als ein Ausdrucksmittel von ganz besonderer Wirkung empfiehlt er die „Exklamation", die darin besteht, die Stimme, nachdem man sie hat abnehmen lassen, wieder ein wenig zu verstärken.

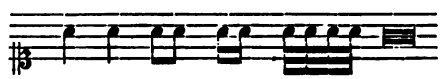
[1]) „I primi et più importanti fondamenti sono l' intonazione della voce in tutte le corde, non solo, che nulla non manchi sotto, o cresca di vantaggio, ma abbia la buona maniera, come ella si deve intonare."

[2]) „Perchè io non mi sono mai quietato dentro a i termini ordinarii et usati da li altri, anzi sono andato sempre investigando più novità a me possibile, pur che la novità sia stata atta a poter meglio conseguire il fine del musico, cioè di dilettare e muovere l' affetto dell' animo, ho trovato essere maniera più affettuosa lo intonare la voce per contrario effetto all' altro, cioè intonare la prima voce scemandola."

Caccini führt sodann ein kurzes Beispiel an und erläutert ausführlich, wie dieses vorzutragen sei. Hierauf beschreibt er die Ausführung des Trillers und des Gruppo. Der Triller war in damaliger Zeit durchaus etwas anderes als heute. Er bestand also nicht in dem wiederholten schnellen Aufeinanderfolgen zweier Nachbartöne (wobei die Vorzeichnung bestimmt, ob auf den Hauptton die große oder kleine Sekunde folgt), sondern er stellte eine Folge immermehr verkürzter Noten auf demselben Tone dar. Er ist zweifellos aus dem Tremolo entstanden, von dem Bovicelli sagt: „Es ist nichts anderes als ein Beben der Stimme auf ein und derselben Note“ [1]). Bei Conforto findet man den Triller in folgender Weise:



Hier findet man also einen Nachschlag, aber keine Verkürzung der wiederholten Note; bei Caccini fehlt der Nachschlag, sein Triller hat die Gestalt:



Er beginnt also mit Viertelnoten, die er bis auf Zweiunddreißigstel verkürzt.

Aber nicht aus diesem Trillo der Italiener hat sich unser moderner Triller entwickelt, sondern aus dem sogenannten Gruppo. Diese sehr beliebte Art der Verzierung war schon lange Zeit vor Caccini gebräuchlich. Ganassi erwähnt in seiner im Jahre 1535 erschienenen Flötenschule [2]) das „Gropetto“, welches bei ihm folgende Form hat:

[1]) „Il tremolo non è altro, che un tremar di voce sopra ad una stessa nota.“

[2]) „Opera intitulata Fontegara, la quale insegna a sonare di flauto“ ecc.

Die Form des Gruppo, wie es Caccini angibt, ist genau dieselbe wie die unseres heutigen Trillers:

Caccini kommt dann noch auf die von ihm schon zu Beginn der Vorrede erwähnte „nobile sprezzatura di canto“ zu sprechen. Das Wort „sprezzatura“ ist häufig mit „Verachtung“ übersetzt worden; in diesem Zusammenhange kann es aber jedenfalls nichts anderes bedeuten als „Ungezwungenheit“ oder „Ungebundenheit“. Caccini will nämlich dem Sänger ziemlich viel Freiheit lassen in bezug auf das Zeitmaß der Töne, um ihm Gelegenheit zu geben, an geeigneten Stellen den Ausdruck zu erhöhen. Er äußert sich hierüber:

Eine edle Gesangsart nenne ich diejenige, welche sich an das eigentliche Taktmaß nicht streng hält, sondern oft den Wert der Noten um die Hälfte verringert, wo es dem Sinne der Worte entspricht; hieraus geht jene Ungebundenheit im Gesange hervor, wie ich sie genannt habe.“

Avvenga che nobile maniera sia così appellata da me quella che va usata senza sottoporsi a misura ordinata, facendo molte volte il valor delle note la metà meno secondo i concetti delle parole, onde ne nasce quel canto poi in sprezzatura, che si è detto.“

Diese „sprezzatura“ ist also, wie hieraus hervorgeht, etwas ganz Ähnliches wie unser heutiges tempo rubato, was noch einleuchtender wird, wenn man sieht, daß Caccini z. B. bei einem Takte seines Madrigals „Deh, dove son' fuggiti“ usw. außer der sprezzatura noch vorschreibt: „senza misura“, also „nicht streng im Takt“. — Einige Regeln über die Kunst des richtigen Atmens und Bemerkungen allgemeinen Inhalts bilden den Abschluß der Gesangsschule.

Um sich eine richtige Vorstellung von der Bedeutung dieser berühmten Vorrede zu machen, muß man sich vergegenwärtigen, daß sie eins der wichtigsten Dokumente bildet für eine Untersuchung der Methodik des Kunstgesanges der damaligen Zeit, muß man ferner bedenken, wie groß der Einfluß war, der von Caccini und seiner Schule ausging und sich bald

nicht nur in ganz Italien sondern auch in Deutschland und Frankreich geltend machte. Etwas durchaus Neues bringt Caccini insofern, als alle vor seiner Zeit erschienenen Werke mit einer Schulung der menschlichen Stimme sich so gut wie gar nicht befassen. Enthalten die Abhandlungen der alten griechischen und römischen Musikschriftsteller nichts, was sich direkt auf diesen Gegenstand bezieht, so sind die Bemerkungen darüber bei den Autoren des Mittelalters — falls sich überhaupt solche bei ihnen finden — sehr spärlich und von nur geringer Bedeutung. Von den wenigen in Betracht kommenden Werken sei hier eine Sammlung des Dominikaners Hieronymus de Moravia, der um 1250 in Paris lebte, erwähnt, ein Werk, welches verschiedene der ältesten Traktate über den Discantus enthält. Hier werden die drei Register der menschlichen Stimme beschrieben unter den Namen „vox pectoris", „vox gutturis" und „vox capitis"; außerdem werden einige Regeln über die damals in der Gesangsmusik gebräuchlichen Verzierungen gegeben, und gerade die Verzierungskunst ist es, mit der die Autoren derjenigen Abhandlungen über die Gesangskunst sich mehr oder weniger eingehend beschäftigen, die vor den Nuove Musiche Caccinis erschienen. Selbst Zacconi beschäftigt sich in dem Teile seines berühmten Werkes „Prattica di musica"[1]), der vom Kunstgesang handelt, fast ausschließlich mit der Ausschmückung und Koloratur des Gesanges, das „far di gorgia" spielt auch hier die Hauptrolle.

Man kann also mit Recht sagen, daß Caccini mit seiner Vorrede die erste eigentliche Gesangsschule herausgegeben hat, in der er nicht eine möglichst kunstvoll verzierte, sondern eine einfache, vornehme Art des Gesanges als das Erstrebenswerteste hinstellt, die stets dem Ausdruck der Worte Rechnung trägt. „In dieser Zeit hatten die Italiener in Caccini ihren ersten großen Gesanglehrer, dem von Carissimi an seit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts alle jene bewunderungswerten Männer folgten, von denen viele in ihrer besten Zeit ebenso große Komponisten wie Sänger und Gesanglehrer waren. Erst durch sie und ihre Schüler erreichte der Kunstgesang seine Vollendung und wurde befähigt, allen Regungen der menschlichen Seele

[1]) Venedig 1592.

nachzugehen.“ So sagt Fr. Chrysander[1]) gelegentlich, und in der Tat blieben Caccinis Grundsätze nicht nur ihm selbst, sondern auch einer langen Reihe von späteren Komponisten und Gesanglehrern maßgebend. Viele der ästhetischen Grundlagen seiner Gesanglehre haben ihre Gültigkeit bis auf den heutigen Tag behalten. „So selbstverständlich diese Normen für unseren heutigen Standpunkt erscheinen, so enthalten sie für die damaligen Verhältnisse eine Neuerung durchgreifender Art. Sie lösen die Kunst des Gesanges, die Kunst, schön zu singen los von der Kunst im allgemeinen und stellen sie als eine selbstständige Kunst mit der Berechtigung auf gleiche Beachtung neben die Theorie im allgemeinen. Um die Tragweite und Bedeutung dieser Vorgänge zu verstehen, muß man sich vorstellen, daß vordem von einer künstlerischen Ausbildung, wie sie Caccini verlangt, nicht die Rede war. Der Sänger erlernte im Rahmen des allgemeinen Musikunterrichts wohl das Treffen der Noten, ihren Wert usw., kurz und gut, alles was nötig war, um korrekt zu singen; die Schönheit des Tones, die Eleganz und Fertigkeit der Verzierungen, insbesondere das Verständnis, wo sie anzubringen seien, kommen bis dahin nur nebenher in Betracht“[2]).

Von den Zeitgenossen äußert sich Pietro della Valle über die Vortrefflichkeit der Schule Caccinis, nachdem er von einigen Gesangsvirtuosen der alten Schule gesprochen hat, mit folgenden Worten[3]): „Sie alle jedoch mit ihren Trillern und Passagen und einem guten Stimmansatz hatten beim Singen fast gar kein Verständnis für das piano und das forte, für das allmähliche Anschwellen der Stimme, für ein geschmackvolles smorzando, für den Ausdruck der Gefühle, für das richtige Hervorheben der

---

[1]) Siehe Fr. Chrysander, „Ed. Grell als Gegner der Instrumentalmusik“ in Vierteljahrs-Schr. f. M.-W. IV.

[2]) Goldschmidt, Die ilal. Gesangsmethode des XVII. Jahrh.

[3]) Però tutti costoro, da' trilli e passaggi in poi e da un buon mettere di voce, non avevano quasi nel cantare altra arte del piano e del forte, del crescere la voce a poco a poco, dello smorzarla con grazia, dell' espressione degli effetti, del secondar con giudizio le parole e i loro sensi; del rallegrar la voce o immalinconirla del farla pietosa o ardita quando bisogni, e di simili altre galanterie che oggidì dai cantori si fanno in eccellenza bene; in quei tempi non se ne ragionava, nè in Roma almeno se ne seppe mai novella, infinchè dalla buona scuola di Firenze non ce la portò ne' suoi ultimi anni il sig. Emilio de' Cavalieri.“

Worte und ihrer Bedeutung, für die Kunst, der Stimme, wo es nötig war, den Ausdruck der Heiterkeit, der Trauer, des Mitleids, des Leidenschaftlichen zu verleihen und für ähnliche Feinheiten, die heute von den Sängern so ausgezeichnet ausgeführt werden. In jener Zeit war hiervon nicht die Rede, wenigstens wußte man in Rom nichts davon, bis Emilio de' Cavalieri in den letzten Jahren seines Lebens uns aus der guten Schule von Florenz diese Kunst brachte."

Auch Doni rühmt das Verdienst Caccinis: „Er ist es, dem wir zum großen Teil jene neue und anmutige Art zu singen verdanken, welche damals gebräuchlich wurde, indem er viel Neues in dieser Kunst einführte und darin viele Schüler unterrichtete, besonders eine seiner Töchter, die noch heute eine ausgezeichnete Sängerin ist" [1]).

Als italienischer Komponist und Gesanglehrer, der an Caccini direkt sich anlehnt, sei hier noch Ottavio Durante genannt. Auch er schickt seinem Werke [2]) eine Ansprache an die Sänger voraus. Seine Anweisungen sind ganz in Caccinischem Geiste gehalten, wie denn Durante auch selbst Caccini als sein Vorbild bezeichnet. Er nennt seine Arbeit „ein kleines Bächlein, welches aus der Quelle seiner (Caccinis) Verdienste fließt" [3]).

Von deutschen Musikern, die zuerst Caccinis Verdienste um die Gesangsmethodik erkannten und auf sie in ihren Lehrbüchern zurückgriffen, müssen besonders zwei hier erwähnt werden: Michael Prätorius und Andreas Herbst. Es ist interessant zu sehen, daß die neue italienische Gesangsmanier auch bald in den deutschen Schulen ihren Einfluß auf den Gesangunterricht geltend machte. Neben Seth Calvisius, der 1612 seine „Musicae artis praecepta nova" herausgab, war es M. Praetorius, der sich um den Gesangunterricht in den Schulen verdient machte. Die dritte Abteilung des dritten Bandes seines

[1]) „A lui in gran parte si deve la nuova e graziosa maniera di cantare che si è poi messa in uso, avendo egli in essa intavolato molte cose e insegnatola a molti scolari, massime a una sua figliuola, che riuscì, come è ancora oggi, eccellente in questa facoltà." („Della musica scenica", pag. 24.)

[2]) „Arie devote le quali contengono in se la maniera di cantar con grazia l' imitazione delle parole e il modo di scriver passaggi et altri effetti. Roma 1608.

[3]) „Un picciol rio che scaturisce dal fonte delle sue virtù."

„Syntagma musicum“ enthält ein Kapitel: „Wie die jungen Knaben in Schulen an die jetzige italienische Art und Manier im singen zu gewehnen seyn.“ Noch wichtiger ist seine „Instructio pro symphoniacis“, enthalten im neunten Kapitel des dritten Bandes des „Syntagma musicum“: „Wie die Knaben, so vor anderen sonderbare Lust und Liebe zum Singen tragen uff jetzige Italiänische Manier zu informieren und zu unterrichten seyn.“ Er kommt darin auch auf Caccini zu sprechen: „Derowegen, damit dem Gesange seine naturalis vis vnd gratia, die jhme der Meister gegeben, durch solche deformitet des diminuirens nit benommen, sondern von menniglichen jedes Wort vnd Sententia eigentlich verstanden werde: Ist hoch nötig, daß alle Cantores oder Sänger von Jugend auff in voce vnd pronunziatione articulata sich fleissig vben, vnd dieselbige jhnen bekant machen. Wie aber vnd welcher Gestalt dieses geschehen vnd einer nach der jetzig: Newen Italiänischen Manier zur guten Art im singen sich gewehnen, die Accentus vnnd affectus exprimirn, auch die Trillen, Gruppen vnnd andere coloraturen Am füglichsten vnnd bequemsten adhibirn könne: dasselbige sol in einem absonderlichen Traktätlein (Worzu Mir denn sonderlich der Giulio Romano sonsten Giulio Caccini de Roma genant in seiner Le nuove Musiche, vnd Gio. Battista Bovicelli dienlich gewesen) in kurtzen mit Göttlicher hülffe herfür kommen.“ —

Wir wenden uns nun zu den in den „Nuove Musiche“ enthaltenen

## Kompositionen.

Es muß hier zunächst erwähnt werden, daß man bei der Beurteilung der Kompositionen Caccinis sowohl als auch derjenigen Peris, Cavalieris und Gaglianos oft einen falschen Standpunkt eingenommen hat. Man hat nicht berücksichtigt, daß viele der Kompositionen besonders Caccinis in einer Zeit entstanden, wo der Stil, in dem sie geschrieben sind, noch längst keine feste Form angenommen hatte, vielmehr sich eben zu entwickeln begann. Es ist einleuchtend, daß ein Komponist, der mitten in einer Epoche steht, wo also ein Stil vollkommen feststeht und keine Veränderungen mehr durchzumachen hat, anders zu beurteilen ist als ein solcher, dessen Werke zu den ersten

Anfängen einer ganz neuen Schreibart gehören. Dieser arbeitet gleichsam suchend, ohne sich oft selbst über die Form klar zu sein, die er seinen Schöpfungen geben soll, während jener feste Formen vorfindet, sie nach eigenem Geschmack und Empfinden mit neuem Inhalte füllt. Man muß daher auch bei den Werken Caccinis den richtigen Maßstab anlegen, und es wäre verkehrt, wollte man unter seinen Kompositionen nach Meisterwerken suchen. So versteht man z. B. auch Burneys[1]) abfällige Kritik nicht, die er mit den Worten übt: „Contrapuntists will soon discover that however his melody was admired at the time, the composition is neither correct nor ingenious"; besonders, da er an einer anderen Stelle sagt:

„Though we are now inclined to wonder how pleasing effects could be produced by such simple, unadorned and almost unaccompanied melodies; yet when we consider what raptures were long after excited in France by a similar Music in the operas of Lulli, our wonder will cease; particularly if we recollect that the passages of taste and embellishment which are now antiquated and vulgar, were then new and elegant; and that the expression of the Music of this period in Italy is so entirely lost, that like a dead language, no one is certain how it was pronounced."

Wie alles Neue mehr oder weniger der Entwicklung bedarf, so haften auch dieser „neuen Musik" die Zeichen des Unfertigen und Unvollkommenen in hohem Grade an, man kann diese Kompositionen zum Teil geradezu als Versuche bezeichnen. Wir werden aber sehen, daß einige von diesen Versuchen schon recht gut geglückt sind, und daß sich manches unter ihnen findet, was auch noch für unseren heutigen Geschmack genießbar ist. Besonders muß anerkannt werden, daß Caccini für die Musik seiner Zeit und die seiner Nachfolger bahnbrechend wurde, und wenn auch schon die unmittelbar auf ihn folgenden, in seinen Fußtapfen wandelnden Komponisten ihn übertrafen, so muß man doch Caccini ein größeres Verdienst zuerkennen, wie denn Fétis in bezug auf ihn mit Recht sagt: „N'y a-t-il pas un immense mérite à commencer?"

Charakteristisch ist bei den Werken Caccinis und der ihm

[1]) „A General history of Music", Bd. IV, S. 135 ff.

nachahmenden Komponisten im Stile der „Nuove Musiche" das Streben nach einer selbständigen, sangbaren Melodie[1]). Diese unterscheidet sich von dem allmählich üblich gewordenen Einzelgesange dadurch, daß sie ursprünglich als Melodie gedacht war, und zwar als selbständige, und nicht nur die Oberstimme eines mehrstimmigen Vokalsatzes darstellte, also nicht aus dem Kontrapunkt hervorgegangen war. Hierin bestand auch nach Caccinis eigener Ansicht ihr Hauptvorzug, wie er auch diesem Umstande die große Wirkung seiner Madrigale zuschreibt, die diese besonders in Rom bei ihrem ersten Vortrage ausübten, denn er meint, die Sopranstimme eines mehrstimmigen Madrigals allein gesungen, könne an sich noch nicht so das Gemüt bewegen: „si per lo nuovo stile di essi, come perchè costumandosi anco in quei tempi per una voce sola i madrigali stampati a più voci, non pareva loro la parte sola del soprano di per sola cantata avesse in sè affetto alcuno". Ebenso wie es dieser von den übrigen losgetrennten Sopranstimme an Leben und Ausdruck fehlte, waren die unteren Stimmen als Begleitung ungeeignet. Hatte sich aus der Gewohnheit, diese unteren Stimmen nicht zu singen, allerdings allmählich eine — wenn auch unselbständige — Instrumentalbegleitung entwickelt, so war diese doch insofern von ungeheurer Wichtigkeit, als man dadurch eigentlich erst auf das Begreifen einer selbständigen Melodie kam. Caccini komponierte nun die Begleitung von vornherein als solche und benutzte die seit etwa 1595 (Banchieri) schnell gebräuchlich gewordene Generalbaßnotierung. Der Baß ist meistens festgehalten und bewegt sich nur fort, wo die Melodie es erfordert.

Was den Text sowohl der Madrigale als auch der Arien der „Nuove Musiche" anbetrifft, so ist er fast durchweg erotischen

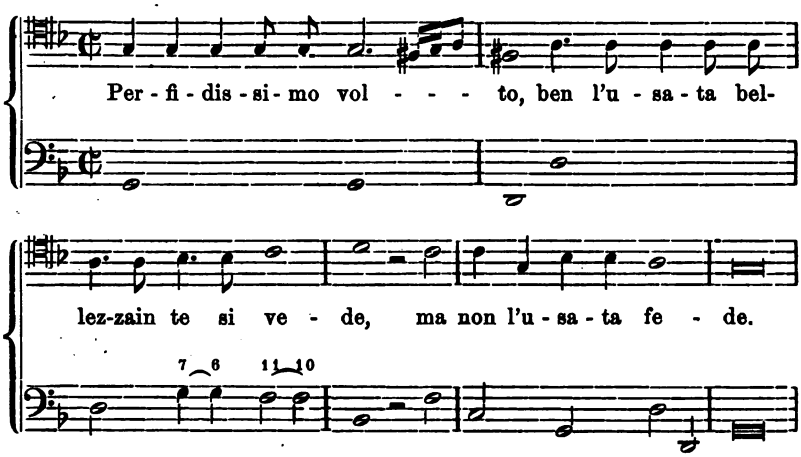
---

[1]) Etwas durchaus Neues kam aber hiermit nicht auf, denn die alte Ansicht, daß vor 1600 die Melodie meist im Tenor gelegen habe, ist irrig. Schon bei den Motetts des dreizehnten Jahrhunderts ist der Diskant laufende Melodiestimme, und die ganze Renaissanceperiode seit 1300 hat die Melodie oben auftretend. Erst der durchimitierende Stil seit dem zweiten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts (Okeghem) stürzt die Alleinherrschaft des Soprans. Aber in der Frottola, Villota, Villanella und Ballata des sechzehnten Jahrhunderts ist ebenfalls fortgesetzt die Oberstimme selbständige Melodie.

Inhalts. Stellenweise ist die Poesie ziemlich naiv, zuweilen aber auch sehr ansprechend; letzteres läßt sich besonders von den von Rinuccini und Chiabrera verfaßten Gedichten sagen.

Eine Besprechung der „Nuove Musiche" Caccinis, die in vielen Punkten mit unserer Meinung übereinstimmt, befindet sich in der „Geschichte der Musik" (Bd. IV) von Ambros. Es wird gelegentlich daraus zitiert und einiges durch Beispiele belegt werden.

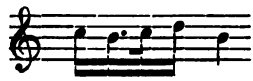
Wir betrachten zunächst einige Madrigale, die nach Caccinis eigener Angabe[1]) die ersten waren, die er im monodischen Stile komponierte; sie sind zum Teil für die ganze Kompositionsart Caccinis höchst charakteristisch. Es sind dies die folgenden: „Pérfidissimo volto", „Vedrò 'l mio sol", „Dovrò dunque morire". Die von Caccini noch genannte nach der Ekloge des Sanazzaro komponierte Arie „Iten' all' ombra degli ameni faggi" ist leider verloren. Prüfen wir gleich das zuerst genannte Madrigal „Perfidissimo volto" und zwar zunächst nur den Anfang:



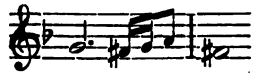

Man wird zugeben müssen, daß diese Takte, von einer schönen Stimme ausdrucksvoll vorgetragen, ihre Wirkung nicht verfehlen werden. Die Musik ist in ganz geschickter Weise dem Text angepaßt; dem Inhalt entsprechend, der gleichsam eine Anrede darstellt („Treulosestes Antlitz, wohl spricht Schönheit aus dir, doch Treue nicht"), ist weniger eine fließende Melodie als vielmehr eine Art Rezitativ gewählt worden. So einfach diese

[1]) Siehe S. 40.

Takte auch sein mögen, so liegt doch entschieden Ausdruck darin, der bedeutend durch die Begleitung gehoben wird. Hier haben wir den Generalbaß in seiner einfachsten Form, als Akkorde kommen nur Dreiklänge vor, im dritten Takte solche mit Vorhalt. Die Modulation ist dabei aber ganz glücklich getroffen, im zweiten Takte wird in die Dominanttonart übergegangen, und im vierten Takte die Paralleltonart (B-dur) geschickt angewandt. Was den Rhythmus anbetrifft, so werden alle Worte richtig betont; daß vor dem Worte „ma" eine Pause eingeschoben ist, kann man als für Caccini durchaus charakteristisch ansehen, es wird von ähnlichen Stellen noch später die Rede sein. Soviel von den Anfangstakten dieses Madrigals. Bei einer Betrachtung des ferneren Verlaufs dieser Komposition bemerkt man nun aber schon recht viele Schwächen, die in derselben Art in fast allen diesen Madrigalen mehr oder weniger wiederzufinden sind. Es kann daher gleich hier vorausgeschickt werden, worin sie in der Hauptsache bestehen. Zunächst muß festgestellt werden, daß nicht nur beim Vergleich des weitaus größten Teiles der in den „Nuove Musiche" enthaltenen Kompositionen untereinander eine außerordentliche Ungleichheit in bezug auf den musikalischen Wert sich ergibt, sondern daß man auch beim Gegenüberstellen verschiedener Phrasen eines und desselben Stückes oft geradezu überrascht ist. In bezug auf das zuletzt Erwähnte sollte man manchmal beinahe glauben, Caccini habe die Komposition begonnen und ein anderer sie vollendet, wenn nicht zuweilen sich wieder für Caccinis Schreibweise so ganz charakteristische Takte zeigten. Besonders sind es einige Verzierungen, die immer wiederkehren, und zwar findet man fast in jedem Madrigal an mehreren Stellen folgende Figur:

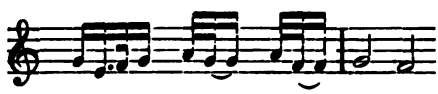


in mehr oder weniger veränderter Form; so z. B. gleich in dem ersten der oben[1]) angeführten Takte des Madrigals „Perfidissimo volto":



[1]) Siehe S. 79.

Ebenso oft findet man folgende Figuren:



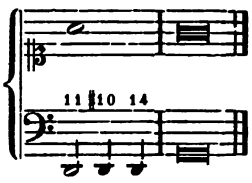
Diese sind besonders bei Abschlüssen beliebt. Empfindet man durch das beständige Wiederkehren dieser Figuren recht unangenehm den Mangel an Abwechselung, so besteht eine wohl noch größere Schwäche in einer Art Psalmodie, in die Caccini oft verfällt, und die sich meistens durch lange Takte hindurchzieht. Es kommt durchaus nicht selten vor, daß ein Stück recht anmutig beginnt, besonders unerquicklich ist es aber, wenn dann eine Monotonie einsetzt, die kaum noch durch eine interessante Wendung abgelöst wird, vielmehr oft bis zum Schluß des Stückes sich ausdehnt. Erhöht wird das Gefühl der Eintönigkeit noch bedeutend durch die Halb- und Ganzschlüsse, die in geradezu unglaublich reichem Maße angebracht sind und manche Taktreihen schier unerträglich machen. Mit Recht sagt Ambros[1]):

„Der Grundfehler des Ganzen liegt weniger in der Unbeholfenheit mancher Wendungen, denen andere glückliche gegenüberstehen, weniger im Mangel fließender Melodie, welche beständig durch den deklamatorischen Akzent perturbiert und höchstens in einzelnen cantablen Melodiegliedern, die sich aber zu keinem Ganzen runden und schließen wollen, fühlbar wird, weniger in den schwer lastenden Tonschlüssen, wo sich ganze Anhalttakte auf einer einzigen Note dem Gang des Tonstückes bleischwer an die Füße hängen, und zu denen sich der Komponist verpflichtet glaubt, so oft er in seinem Texte einen Schlußpunkt oder Strichpunkt erblickt (sogar dem Beistrich wird seine Beachtung zuteil), der Grundfehler liegt in dem monotonen Pathos, kraft dessen die Madrigale alle dieselbe Färbung haben und daher immerfort die gleichartigen Exklamationen, Suspensionen, Phrasen, Kadenzen hören lassen, nur ganz äußerlich sich unterscheiden, im Charakter aber eines so ziemlich das Spiegelbild des anderen ist. Drei bis vier Gesänge nacheinander gehört, würden den Eindruck nojoser Eintönigkeit machen."

Was die hier erwähnten „schwer lastenden Tonschlüsse" an-

[1]) „Geschichte der Musik", Bd. IV, S. 197.

betrifft, so wirken sie auch noch dadurch so ungünstig, daß sie fast ausnahmslos dieselbe Form haben, nämlich:

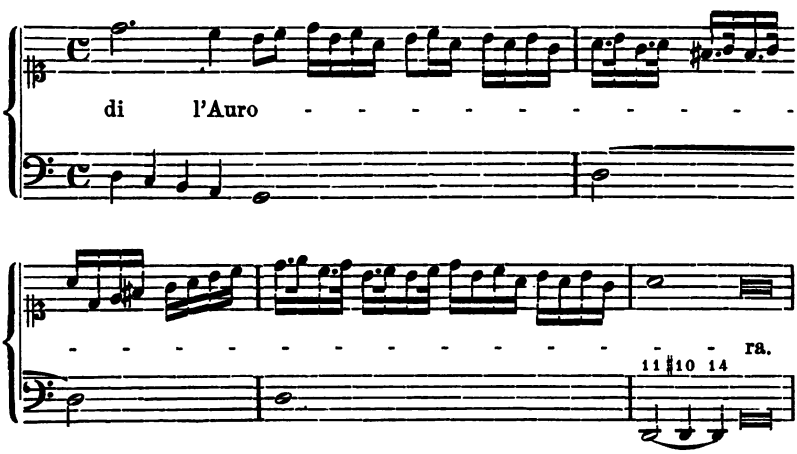



Ein anderer Grund, weshalb vieles in Caccinis Kompositionen unserem Geschmack nicht zusagt, liegt in der Harmonik, wo wir es fast nur mit Dreiklängen zu tun haben, auf die auch hier und da ein Sextakkord folgt. Als Durchgangsnoten kommen zuweilen Quarten, Septimen und Nonen vor, und im allgemeinen finden wir viele Härten in der Harmoniefolge. Hier dürfen wir aber keineswegs Caccini allein die Schuld beimessen, vielmehr muß man bedenken, daß damals das Gefühl für den Akkord sich überhaupt erst zu entwickeln begann, und es ist deshalb eher zu verwundern, daß Caccinis Harmonie stellenweise doch schon „erstaunlich moderne Färbung" zeigt. Treffend äußert sich in dieser Beziehung Gevaert[1]): „Ce qui complète pour nous la physionomie étrange de ces monodies primitives, c'est l'indétermination tonale parfois plus sensible que dans les œuvres de la période palestrinienne. Evidemment les Florentins n'avaient qu'une vague conscience du travail intérieur qui s'opérait dans le système harmonique et qui devait se terminer vers la fin du XVII$^{e}$ siècle par l'identification de toutes les gammes majeures d'un côté, de toutes les gammes mineures de l'autre. Bien plus: au moment où cette révolution touche à son terme, ils cherchent à revenir aux modes de l'antiquité et à rétablir une foule de distinctions factices; mais une force invisible les pousse vers l'unité tonale. Ainsi tiraillés en sens opposé par leurs préjugés théoriques et par de nouveaux besoins, leur harmonie offre un bizarre mélange de hardiesses et de timidités, d'heureuses trouvailles et d'essais avortés. C'est ainsi que les Nuove Musiche par exemple à côté de morceaux d'une tournure tout à fait moderne en offrent d'autres remplis des licences les

[1]) Annuaire du Conservatoire royal de Bruxelles, 1882.

plus incroyables: résolutions omises, fausses relations, modulations tronquées etc."

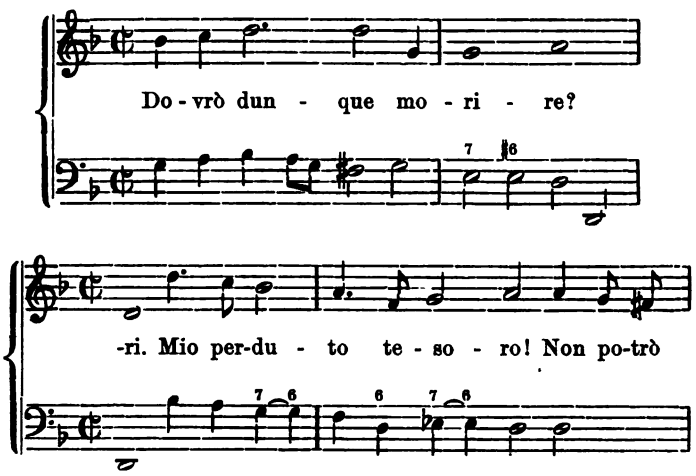
In dem Madrigal „Perfidissimo volto" finden sich die eben erwähnten Schwächen noch nicht in demselben Maße wie bei vielen anderen Madrigalen Caccinis. Zwar folgen auf die Anfangstakte, die durchaus keinen ungünstigen Eindruck hinterlassen, einige Phrasen, von denen sich wenig Erfreuliches sagen läßt und bei denen der Fehler besonders in den zu oft vorkommenden „Anhalt-Takten" besteht, doch ist der weitere Verlauf bis zum Schluß derart, daß man dieses Stück noch zu den besseren der Sammlung zählen kann. Weniger gut ist dagegen das Madrigal „Vedrò 'l mio sol" gelungen, das ein Beispiel bietet für Caccinis Vorliebe, punktierte Noten anzubringen, vorzüglich in Koloraturen, die er, eigentlich seinem Prinzip zuwider, ziemlich häufig, besonders am Schluß eines Stückes anwendet. Es mag hier der Schluß des eben erwähnten Madrigals als Beispiel wiedergegeben werden:



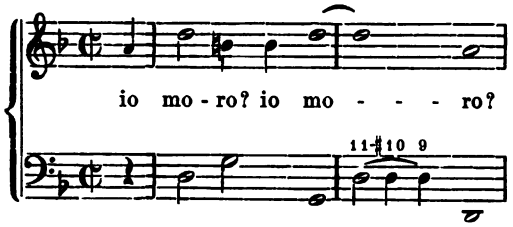

Ganz ähnliche Wendungen findet man in diesen Gesängen überaus häufig.

Daß wir es aber bei Caccini auch mit einem Künstler zu tun haben, der es versteht, seiner Empfindung wahren Ausdruck zu verleihen, sehen wir an dem Madrigal „Dovrò dunque morire?" Hier ist die Melodie durchaus sangbar; die sonst so häufig vorkommenden Koloraturen sind ganz vermieden, und nur an zwei

Stellen finden wir wieder die bei Caccini immer anzutreffenden bekannten Verzierungsfiguren[1]). Die in anderen Stücken so ungünstig wirkenden Anhalt-Takte, denen wir auch hier allerdings nicht selten begegnen, haben hier mehr Berechtigung, insofern sie meistens bei Ausrufen angebracht sind, von denen besonders zwei schönen Ausdruck zeigen, nämlich der das Madrigal einleitende „Dovrò dunque morire?“ und „Mio perduto tesoro!“:



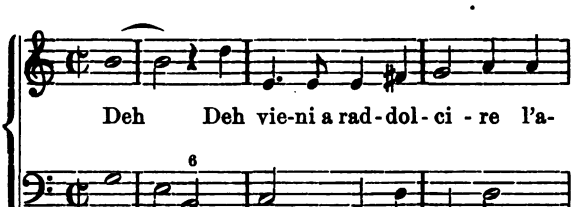

Wie man schon an diesen Takten sieht, zeigt auch der Baß hier weit mehr Bewegung als in den anderen Madrigalen. Um den Ausdruck zu steigern, wird auch zuweilen ein Wort wiederholt, z. B.:



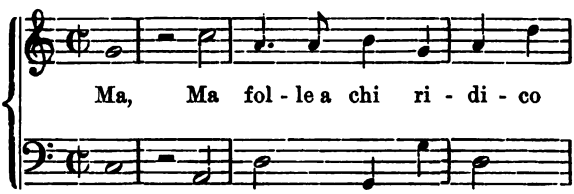

Wie bei den drei bis jetzt erwähnten Madrigalen, so bemerkt

[1]) Siehe S. 80.

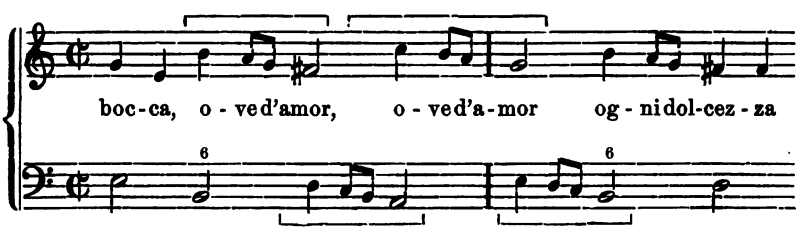
man auch bei fast allen übrigen, daß auf den Inhalt des Textes mit großer Sorgfalt Rücksicht genommen ist, oft sogar in etwas übertriebener Weise, woran jedenfalls der Einfluß der Theorien des Kreises Bardi zu erkennen ist. An Stellen, wo ein Ausruf oder selbst nur das Wort „ma“ vorkommt, hat Caccini stets eine Pause angebracht, und zwar nicht nur in der Melodie, sondern oft auch noch in der Begleitung. Ein Beispiel hierzu findet man in dem Madrigal „Dolcissimo sospiro“:



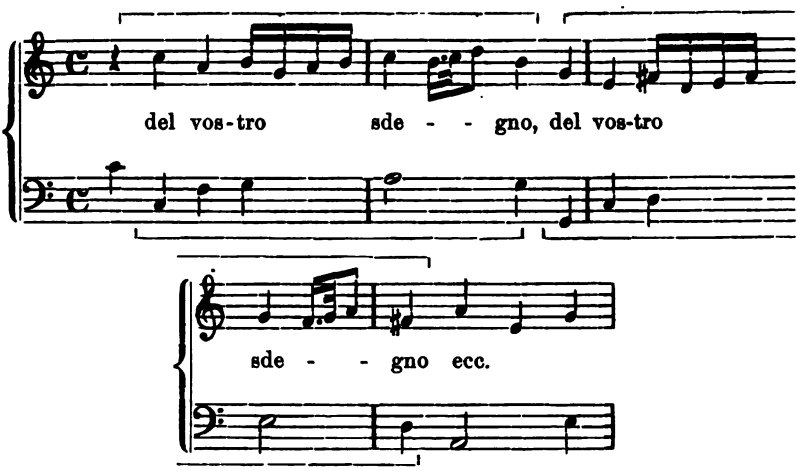

oder:



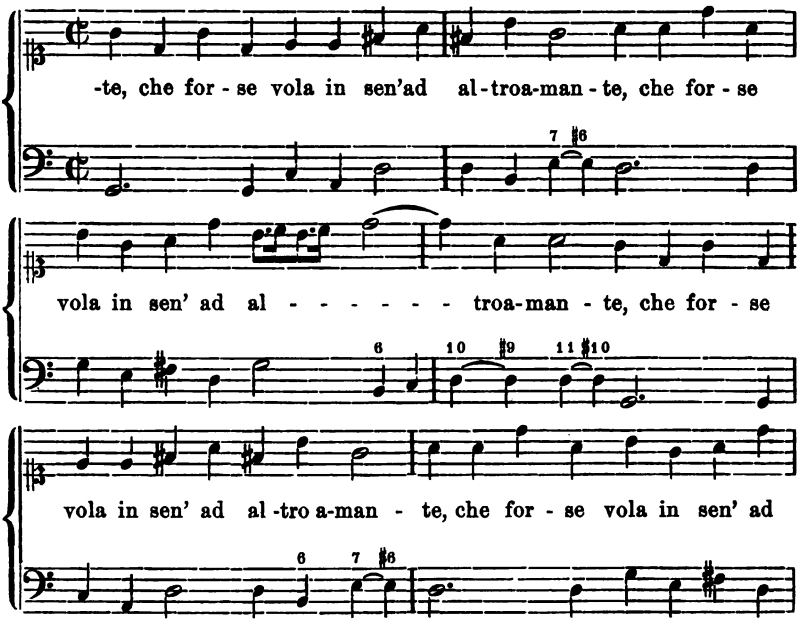

In demselben Madrigal, das übrigens, was Melodiebildung anbetrifft, zweifellos das beste der in den Nuove Musiche enthaltenen ist, finden wir ein Beispiel dafür, daß Caccini oft eine Stelle mehrere Male wiederholt. In einigen Fällen beschränkt sich dies auf wenige Worte, wo dann auch Melodie und Begleitung — meistens mit nur geringfügiger Veränderung — auf einer anderen Tonstufe wiederkehren; z. B.

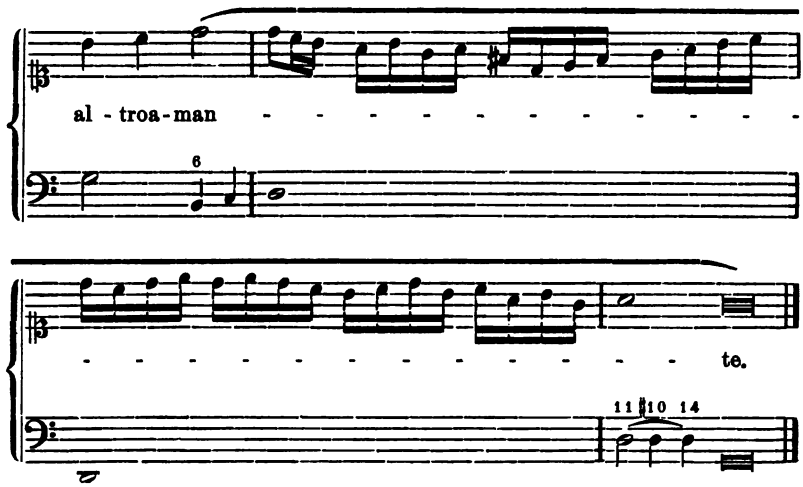


Oder in dem Madrigal „Queste lagrim' amare“:




Oft jedoch werden ganze Phrasen wiederholt; so findet man in dem schon erwähnten Madrigal „Dolcissimo sospiro“ die Worte: „Che forse vola in sen' ad altro amante“ nicht weniger als viermal, wobei die entsprechenden Noten jedoch abwechselnd wiederholt werden und am Schluß die übliche Verzierung angebracht ist:





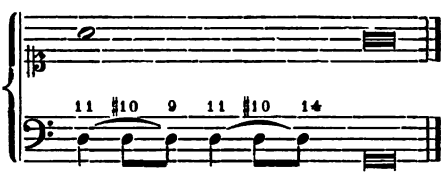

Eine entsprechende Stelle kommt in dem Madrigal „Cor mio, deh, non languire!“ vor, wo die Worte „deh, non languire“ ebenfalls viermal nacheinander stehen. Zeigt sich in diesen Wiederholungen allerdings eine weniger gewissenhafte Befolgung der Bardischen Regeln, so hat Caccini sie doch jedenfalls angewandt, teils um den Ausdruck zu steigern, teils um in seine Kompositionen mehr Symmetrie zu bringen und auch wohl, um der allzu großen Kürze einiger Stücke abzuhelfen.

Während die sämtlichen Madrigale durchkomponiert sind, finden wir in den „Arien“[1]) der Nuove Musiche die Form des Strophenliedes. Eigentümlich ist allerdings, daß bei einigen Arien die einzelnen Strophen für sich komponiert sind, und zwar ist zuweilen die Melodie der zweiten und der folgenden Strophen von der der ersten durchaus verschieden. Der Grund hierfür ist jedenfalls darin zu suchen, daß der Rhythmus des Textes der einzelnen Strophen nicht immer derselbe ist. Wo diese Verschiedenheit im Rhythmus erheblich ist, findet man auch eine größere Verschiedenheit in den entsprechenden Melodien. So hat z. B. die erste Arie „Jo parto amati lumi“ fünf Strophen, deren jede für sich komponiert ist, und zwar jede von

[1]) Das Wort „Aria“ ist hier natürlich in seiner ursprünglichen Bedeutung zu nehmen, nämlich „Art und Weise“ oder Melodie, nach der nicht nur die erste, sondern auch alle übrigen Strophen gesungen werden sollen.

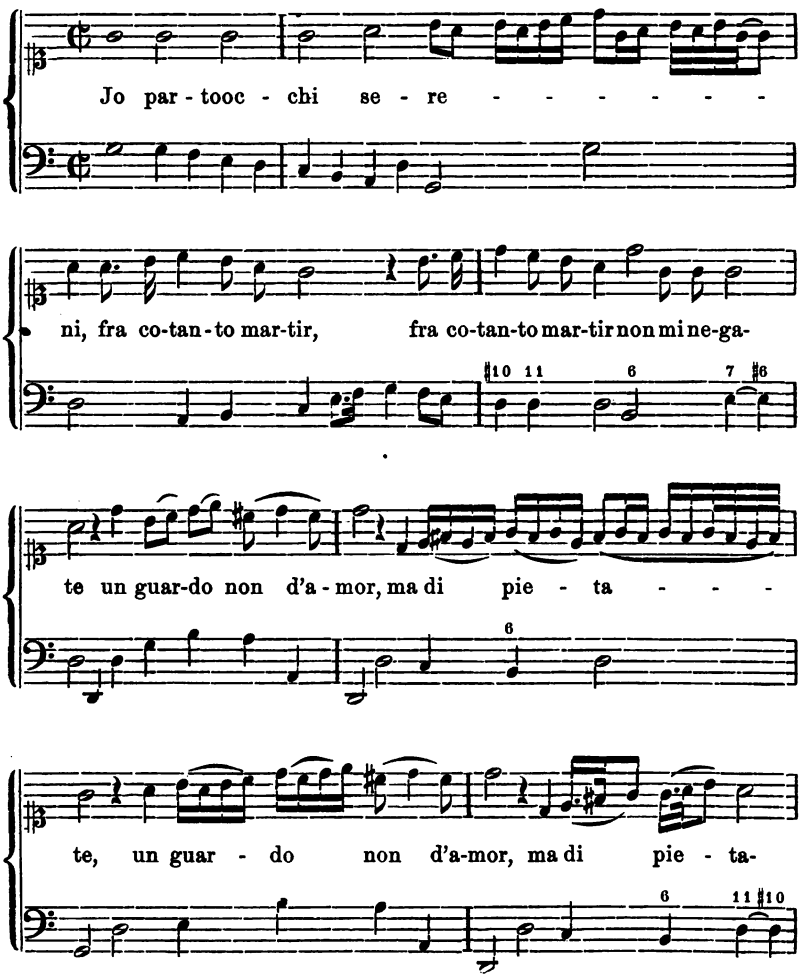
der anderen durchaus verschieden. Entsprechend dem Rhythmus des Textes ist bei den drei Strophen der dritten Arie „Arde il mio petto" auch die Abweichung der Melodien voneinander sehr gering und bei denen der vierten Arie „Fere selvaggie" eine solche fast gar nicht vorhanden.

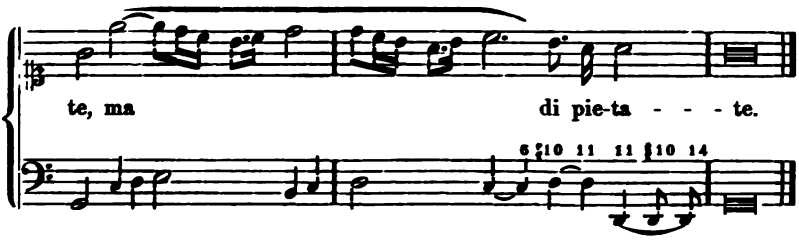
Was nun den musikalischen Wert dieser Arien anbetrifft, so stehen die meisten von ihnen auf einer bedeutend höheren Stufe als die Madrigale. Während viele von diesen eine Art musikalischer Deklamation darstellen, in der man keine besonders hervortretende Motive findet, kommt in den Arien die Melodie bedeutend mehr zur Geltung. Macht diese dort zuweilen ganz den Eindruck unsicheren Umhertastens, so zeugt sie in den meisten Arien von einer weit größeren Gewandtheit des Komponisten, sie ist sicherer geführt und in sich geschlossener. Die musikalischen Phrasen sind in den Arien sehr kurz aber stellenweise recht interessant. Die „lunghi giri di voce", die Caccini, entgegen seinem Prinzip, in den Madrigalen doch ziemlich häufig angebracht hat, sind ganz vermieden, nur in der zweiten und in der letzten Arie findet man einige Verzierungen, die etwas reichlich lang ausgefallen sind. Punktierte Noten kommen auch hier sehr häufig vor, und die schon früher als typisch bezeichneten Wendungen trifft man fast in jeder Arie mehrfach an. Die Schlußtakte haben noch immer dieselbe Form, in der Aria prima ist diese noch etwas komplizierter:



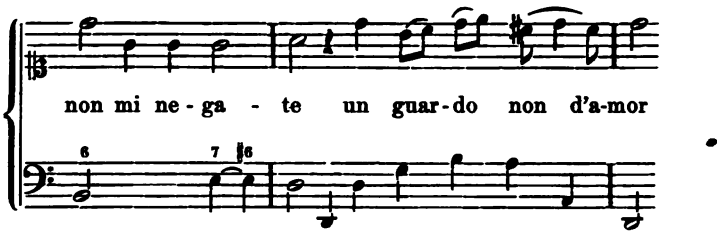

Vergleicht man die einzelnen Arien untereinander, so stellt sich in bezug auf ihren Gehalt eine große Verschiedenheit heraus. War dies schon bei den Madrigalen der Fall, so tritt es hier noch mehr hervor. Auch die einzelnen Strophen einer Arie (dort, wo jede ihre eigene Melodie hat) sind ihrem Wert nach durchaus verschieden. Es ist nicht zu leugnen, daß einigen dieser Stücke in gewissem Grade wirklicher Ausdruck und Empfindung eigen ist, auch findet man oft eine recht geschickte

Wendung. „Die Tiefe des Ausdrucks ist zuweilen überraschend. Durch alle Befangenheit, die diesen Erstlingsversuchen anklebt, durch die knappe, magere Form bricht sie an mehr als einer Stelle siegreich durch, selbst die Koloraturschnörkel vermögen sie nicht überall zu überwuchern“ (Ambros). Leider kann man dies nur von einer kleinen Anzahl der Arien sagen, während die meisten noch den alten monotonen Eindruck machen und in der Melodiebildung viel Unbeholfenes und Steifes enthalten. Zu den weniger unerfreulichen Stücken gehört die zweite Strophe der ersten Arie, die hier als Beispiel wiedergegeben sei:

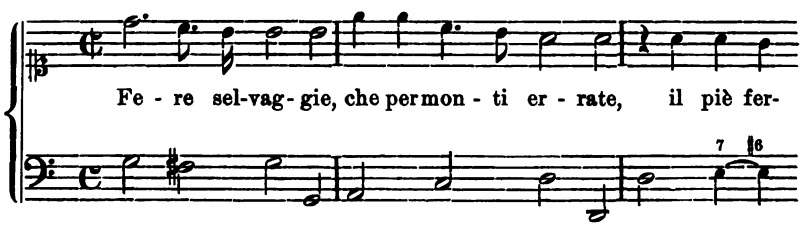


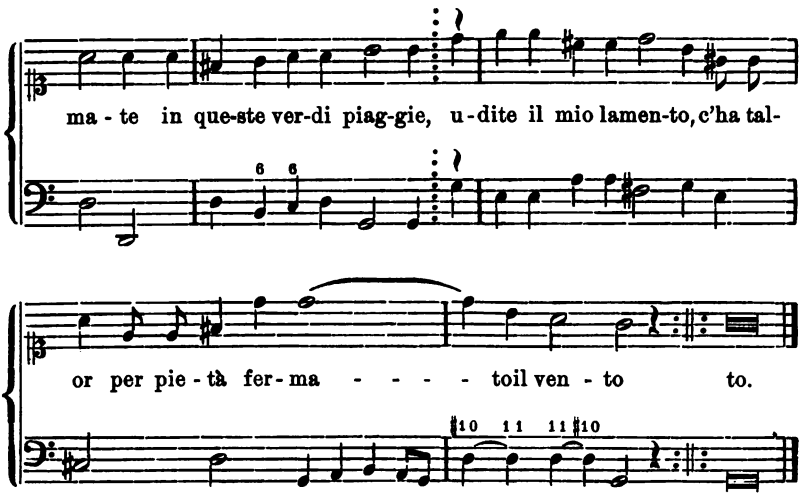



Man wird diesem Stücke eine gewisse Anmut nicht abstreiten können; übrigens kann man annehmen, daß der Sänger bei seinem Vortrage hier und da noch ein wenig „nachgeholfen“ und dem Geschmack seiner Zeit entsprechend einige Stellen nach eigenem Gutdünken ausgeschmückt hat. Daß Caccini seinen Grundsätzen nicht immer treu geblieben ist, auch das von ihm ausdrücklich betonte Gebot, die Musik ganz dem Text unterzuordnen, oft übersieht, beweist die Stelle:




Hier ist mitten in dem Satze „nòn mi negate un guardo“ nach dem Worte „negate“ eine Pause eingeschoben, die gar keinen Sinn hat und jedenfalls nach den Worten „Jo parto occhi sereni“, wo man viel eher einen kleinen Ruhepunkt erwarten dürfte, besser am Platze wäre. — Eine ganz ansprechende Melodie hat die Aria terza: „Arde il mio petto“; am besten ist aber zweifellos die Aria quarta: „Fere selvaggie“ dem Komponisten gelungen, von der die erste Strophe hier Platz finden möge.



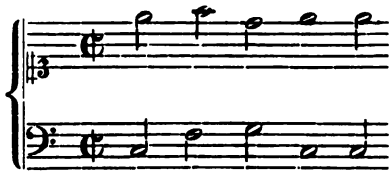



Dieses Stück steht in großem Gegensatze zu allen übrigen durch seine Einfachheit und Schlichtheit. Man ist geradezu überrascht, auch nicht eine einzige von den bekannten, für die Musik Caccinis typischen Verzierungen zu finden. Alle die Härten in der Harmonie, die einen in den „Nuove Musiche" so unangenehm berühren, alle die steifen, ungelenken Wendungen sind hier vermieden, und die Tiefe des Ausdrucks in diesen Takten ist erstaunlich.

Wie schon erwähnt, enthält der größere Teil der Arien wenig Erfreuliches; wie in den Madrigalen, so herrscht auch hier das monotone Pathos vor, auch bilden ungeschickte Harmoniefolgen eine große Schwäche. Der letztere Mangel fällt am meisten auf bei der Aria sesta: „Udite, udite amanti", deren Text übrigens von Rinuccini verfaßt ist und nicht, wie Arteaga[1]) behauptet, von Caccini. Wie Ambros[2]) treffend sagt, ist diese Arie, besonders was die Harmonik anbetrifft, „ein wahrhaft erschreckliches Stück, in dem die Harmoniefolgen entweder langweilig sind, oder ganz unglaublich ungeschickt aufeinanderplatzen." Aber auch in anderer Beziehung gehört diese Arie durchaus nicht zu den besten Leistungen Caccinis. Die Melodie ist gar zu nüchtern und wirkt direkt langweilig, was schon dadurch

[1]) Geschichte der italienischen Oper, S. 234.
[2]) Geschichte der Musik, Bd. IV, S. 200.

hervorgerufen wird, daß sechs aufeinanderfolgende Takte genau eine und dieselbe Form haben, nicht nur in der Melodie sondern auch im Baß, nämlich:



Von den letzten vier Arien sei hier noch die siebente „Occhi immortali" erwähnt, die eine ganz anmutige Melodie hat. Die übrigen bieten nichts Interessantes.

Bei einer allgemeinen Betrachtung der „Nuove Musiche" kommt man somit zu der Erkenntnis, daß ihr musikalischer Wert fast durchweg sehr gering ist. Es fehlt noch zu sehr an einer fließenden, in sich geschlossenen Melodie, und das Streben nach individueller Charakterisierung findet man nur selten. Dieselben Mängel enthalten in gewissem Grade aber auch die Kompositionen der nächsten Nachfolger Caccinis; es wäre jedoch unrecht, wollte man den Komponisten daraus einen Vorwurf machen. Man hat es hier eben mit den ersten unsicheren Schritten auf einer neuen Bahn zu tun, und daß diese überhaupt beschritten wurde, verdankt man der zuversichtlichen Gewißheit der Komponisten, auf diesem Wege etwas Neues erreichen zu können, denn: „There is nothing particularly interesting in laying a commonplace foundation-stone, but those who take part in the function feel that it is a symbol and token of the building which is to be reared upon it, and the occasion takes impressiveness from what it prefigures. So it must have been with the witnesses and audience of these infantile experiments. They felt that the line adopted was full of possibilities and that the foundation was laid on ground which was good enough to build upon extensively"[1]).

Eine Erklärung dafür, daß diese Musik, die uns heute so unvollkommen erscheint, zu ihrer Zeit allgemein den größten Anklang fand, ja als Vollendung angesehen wurde, findet man

[1]) The Oxford History of Music. Bd. III, S. 31.

wohl einmal darin, daß sie als etwas ganz Neues erschien, dann auch in dem Umstande, daß der damaligen Welt mit diesen Kompositionen ja gleichsam ein Wunsch erfüllt wurde, indem schon der Drang der Kunst nach einer anderen Weise des musikalischen Ausdrucks vorhanden war, nämlich das Streben, neben dem bisherigen Chorgesang noch eine andere Art des Singens, den Sologesang, zur Geltung zu bringen. „Nun aber tritt durch Caccini und dessen ‚Nuove Musiche' der Sänger zum ersten Male wirklich als Solist auf; er trägt vor, er detailliert und nüanciert, sein Gesang ist nicht mehr ein herausgerissenes Bruchstück eines eigentlich untrennbaren Ganzen, er ist selber ein Ganzes, belebt von Ausdruck, von Empfindung, er wird individuelle Gefühlssprache. Die Poesie, die im Gewebe der Kontrapunktik verschwunden war, tritt wieder hervor, sie wird wahrnehmbar, die Musik wird zwar zur Dienerin der Poesie und muß sie schmücken, aber dafür erklärt das wieder hör- und vernehmbar gewordene Wort der Poesie, was die Musik in ihrer Weise ausdrücken will. Takt, Tempus und Prolation hören auf, den Sänger in Banden zu halten, sie ordnen und gruppieren wohl die Noten, aber statt der Hand des Taktschlägers folgen zu müssen, kann der Sänger den Bewegungen seines erregten Gemütes folgen. Streng im Takte melodisch fortschreitender Gesang darf mit freiem Vortrag, mit beschleunigter, mit zurückgehaltener Rezitation wechseln." (Ambros.) Und diesen Gesang in die Wege geleitet zu haben und nicht etwa, daß er uns in den „Nuove Musiche" wertvolle Kompositionen hinterlassen hätte, ist eben das Verdienst Caccinis. Wie er mit der Vorrede zu den „Nuove Musiche" die erste Anweisung zum ausdrucksvollen Sologesang gegeben, die erste zielbewußte Gesangsmethode gebracht hat, so hat er mit jenen Madrigalen und Arien, wie sie nun auch sein mögen, die Ära des bel canto vorbereitet. „Seine Kompositionen, wenn sie auch noch der thematischen Führung ermangeln, zeigen die Entstehung und den Anfang der Arie in bezug auf einfache und spontane Melodiebildung." Mit Recht sagt Gevaert: „Ce qui distingue les œuvres de Caccini et leur assure une place durable dans l'histoire de l'art, c'est qu'on y voit apparaître pour la première fois les formes typiques de la cantilène moderne. Les formules mélodiques sont peu variées et d'une raideur tout à fait archaïque,

mais le contour est correct et pur, la prosodie, l'accent oratoire, les convenances vocales sont bien observées"[1]).

Wenn man daher die Bedeutung der „Nuove Musiche" in dem oben angedeuteten Sinne auffaßt, so kann man sie als epochemachendes Werk bezeichnen. Den direkten Einfluß, der von ihnen ausging, erkennt man daran, daß sogleich eine ganze Reihe von Komponisten in demselben Stile zu schreiben begann. Im Jahre 1605[2]) veröffentlichte Radesca da Foggia, der Organist am Dom zu Turin war, seine „Canzonette, Madrigali & Arie"; im folgenden Jahre erschien die „Euterpe" des Domenico Brunetti von Bologna. Der schon mehrfach erwähnte Severo Bonini, ein Schüler Caccinis, gab 1607 seine „Madrigali e Canzonetti spirituali" heraus und bemerkt in der Vorrede zu diesem Werk, seine Kompositionen seien nur eine Nachahmung der Werke Caccinis[3]). Auch von Peri existiert eine ähnliche Sammlung von ein- und mehrstimmigen Gesängen, die im Jahre 1609 in Florenz unter dem Titel „Le varie musiche" erschien. Von anderen Komponisten, deren Werke ganz deutlich Caccinis Einfluß zeigen, seien ferner genannt:

Raffaello Rontani (Le varie Musiche ecc., Florenz 1613).
Ant. Brunelli (Varii esercizi per una e due voci, Florenz 1614).
M. da Gagliano (Musiche a una, due e tre voci, Venedig 1615).
Domenico Belli (Arie a una e a due voci, Venedig 1616).
Domenico Visconti (Arie a una e due voci, Venedig 1616).
Filippo Vitali (Musiche a una e due voci, Libro II, Rom 1618).
Vinc. Calestani (Madrigali ed arie per sonare e cantare a una e due voci nel clavicembalo, Venedig 1617).
Andrea Falconieri (Il quinto libro delle musiche a una, due e tre voci, Florenz 1619).

---

[1]) Annuaire du Conservatoire royal de Bruxelles, 1881.

[2]) Nicht erst 1616, wie Ambros angibt.

[3]) „Havendo io imitato il grazioso stile del famosissimo Sig. Giulio Romano non meno dai musici, che dai Signori e Principi lodato e ammirato, le mie fatiche saranno accette al mondo come imitatore di perfettissimo et in questa professione eccellentissimo compositore."

## IX.

# Caccinis „Euridice“.

Daß Caccini nicht der Erfinder des Rezitativs ist, für den er sich allerdings selbst ausgegeben und als der er nicht nur von vielen seiner Zeitgenossen gepriesen, sondern auch noch zuweilen in neuerer Zeit angesehen wird, ist schon ausdrücklich hervorgehoben worden. Das Werk im stile recitativo, das wir von ihm besitzen, die „Euridice“, ist daher, was das ihm Eigentümliche anbetrifft, nämlich jenen „canto che parla“, weniger eine durchaus neue, originelle Schöpfung als vielmehr eine Nachahmung des von Cavalieri und Peri schon vorher angewandten Stiles und verliert somit natürlich an Bedeutung. Schon bei einer flüchtigen Betrachtung der „Euridice“ Peris und derjenigen Caccinis bemerkt man eine große Ähnlichkeit zwischen beiden Kompositionen. Es ist schwer festzustellen, ob es lediglich einer äußerst gewissenhaften Befolgung der Regeln der Camerata fiorentina, die sowohl Peri als auch Caccini bei der Komposition ihrer Werke jedenfalls sich angelegen sein ließen, zuzuschreiben ist, daß diese Ähnlichkeit so überraschend ist, oder ob Caccini durch die seiner Komposition unmittelbar vorhergehende Aufführung von Peris „Euridice“ stark beeinflußt wurde. Das letztere ist um so mehr anzunehmen, als Caccini sicher durch den außerordentlichen Erfolg, den sein Nebenbuhler mit seinem Werke hatte, überhaupt erst veranlaßt wurde, bei seiner Komposition möglichst den Stil Peris nachzuahmen. Die Ähnlichkeit zwischen beiden Werken ist nicht nur stellenweise sondern fast durchweg so frappant, daß man Caccinis „Euridice“ beinahe ein Plagiat nennen möchte. Es sollen daher hier nur die wenigen Punkte erwähnt werden, in denen Caccinis Werk sich doch von demjenigen Peris unterscheidet. Zunächst sei hervorgehoben, daß man bei einem Vergleich sehr bald dazu kommen wird, der Komposition Peris den Vorzug zu geben. Nicht nur in der Behandlung des Textes sondern auch im Treffen des Ausdrucks und der richtigen Stimmung ist Caccini seinem Rivalen stark unterlegen. Interessant ist es allerdings zu bemerken, daß,

während Peri sich in seiner Komposition als der eigentliche Dramatiker zeigt, Caccini, der Gesangsvirtuos, auch hier den Gesang als solchen stellenweise mehr zur Geltung hat bringen wollen. Seine Deklamation ist meistens monoton und steif, seine Kantilene dagegen oft fließend und ausdrucksvoll. In manchen ariosen Stellen glaubt man den ersten Anfang der späteren Opernarien entdecken zn können und fühlt sich in einigen Sätzen an die Koloraturen in den „Nuove Musiche" erinnert. Einen treffenden Vergleich stellt Doni zwischen den beiden Komponisten an: „Peri weicht nur wenig von den allgemeinen Regeln ab. Bei G. Romano bemerkt man eine größere Mannigfaltigkeit der Gedanken, in denen aber bei Peri mehr Vornehmheit herrscht, wie ich auch dessen Stil mehr einen tragischen nennen möchte. Caccinis Stil hat mehr Komisches an sich und ist reicher verziert, während er bei jenem einfacher und erhabener ist"[1]). Von einer näheren Besprechung der „Euridice" Caccinis soll hier abgesehen werden, da diese Komposition außer den oben erwähnten Punkten im Vergleich zu derjenigen Peris nichts Bemerkenswertes bietet. Eine neue von Rob. Eitner besorgte Ausgabe der „Euridice" Caccinis mit ausgearbeitetem Generalbaß erschien 1881. —

Was die Bruchstücke aus dem „Rapimento di Cefalo" anbetrifft, so bieten auch sie nichts Neues, die beiden Chöre ähneln ganz denjenigen der „Euridice", während die drei Arien in demselben Stile gehalten sind wie die Kompositionen der „Nuove Musiche", nur etwas reichlicher mit Koloraturen ausstaffiert.

Wir gehen nun über zur Betrachtung der beiden am wenigsten bekannten Werke Caccinis, nämlich der „Nuove Musiche e nuova maniera di scriverle" und des „Fuggilotio musicale".

---

[1]) „Il Peri poco si disparte dalle regole communi. In Giulio Romano vi si scorge maggiore varietà di pensieri; ma nel Peri più nobili, e uno stile direi più tragico, siccome quell' altro ha più del comico, essendo quello più ornato, e questo più semplice e maestoso." Doni, Trattato della Musica scenica, Bd. II, S. 128.

## X.

# Die „Nuove Musiche e nuova maniera di scriverle“.

Der vollständige Titel des Werkes lautet:

„Nuove Musiche e nuova maniera di scriverle con due arie particolari per Tenore che ricerchi le corde del basso, di Giulio Caccini di Roma, detto Giulio Romano, nelle quali si dimostra che da tal maniera di scrivere con la pratica di essa si possano apprendere tutte le squisitezze di quest' arte senza necessità del canto dell' autore; adornate di passaggi, trilli, gruppi e nuovi affetti per vero esercizio di qualunque voglia professare di cantar solo“. (II. Aufl. 1614)[1]). Dieses Werk, das 36 Kompositionen enthält, kann man als eine Fortsetzung der 1601 erschienenen „Nuove Musiche“ bezeichnen. Nicht nur gilt dies in bezug auf den Charakter der einzelnen darin enthaltenen Madrigale, sondern auch auf den Inhalt der ihnen vorangestellten Vorrede, die als Erweiterung der berühmten Gesanglehre gelten könnte. Da von dieser Vorrede eine Übersetzung bislang nicht existiert, mag eine solche hier folgen:

An die geneigten Leser.

Viele Jahre bevor ich einige meiner Kompositionen für eine einzelne Stimme drucken ließ, hatte ich schon zu verschiedenen Zeiten und Gelegenheiten viele andere verfaßt, von denen die Musik am meisten bekannt ist, die ich zu der im Hause Jacopo Corsis, ehrenvollen Andenkens, aufgeführten Fabel „Dafne“ des Herrn Ottavio Rinuccini schrieb. Aber die erste Komposition, die

Ai discreti lettori.

Molti anni avanti che io mettessi alcuna delle mie opere di musica per una voce sola alla stampa, se ne eran vedute fuora molte altre mie, fatte in diversi tempi et occasioni, delle quali furono più note la musica che io feci nella favola della „Dafne“ del Sig. Ottavio Rinuccini, rappresentata in casa del Sig. Jacopo Corsi d' onorata memoria; ma le

[1]) Das einzige noch vorhandene Exemplar befindet sich in der Nationalbibliothek zu Florenz.

ich drucken ließ, war die Musik, die ich im Jahre 1600 zu der Fabel „Euridice", einem Werke desselben Autors, verfaßte; und dies war die erste Komposition, die in Italien von irgend einem Komponisten in jener Schreibweise für eine einzelne Stimme veröffentlicht wurde; ich gab darauf im Jahre 1601 jene Kompositionen heraus, die ich „Le Nuove Musiche" nannte und mit denen zugleich ich eine Abhandlung veröffentlichte, in der, wenn ich nicht irre, alles enthalten ist, was jemand wünschen könnte, der dem Sologesang obliegt. Ich habe nun gesehen, wie diese meine Art des Sologesanges von aller Welt aufgenommen wird und gefällt, da ich gerade so komponiere wie man singt; ich habe ferner an dem guten Absatz, den diese Werke bei den Verlegern gefunden haben, gesehen, wie diese Kompositionen anderen vorgezogen werden. Da ich außerdem, abgesehen vom Sologesang, in Erwägung ziehe, wie sehr die Art und Weise gefällt, in der die Chöre in den genannten und anderen später verfaßten Fabeln komponiert sind, in denen sich gleichfalls einige Arien befinden — dem Charakter der Chöre entsprechend — einfach und wohlklingend: habe ich mich entschlossen, die vorliegenden Kompositionen nochmals drucken

prime che io stampassi furon le musiche fatte l'anno 1600 nella favola dell' „Euridice", opera del medesimo autore: e furon le prime che si vedesser date in luce in Italia da qualunque compositore di tale stile a una voce sola; diedi appresso fuore l'anno 1601 quelle che io intitolai „Le Nuove Musiche", e con quelle pubblicai un discorso, nel quale si contiene (s'io non erro) tutto quello che può desiderare chi professi di cantar solo. E veduto al presente quanto l'universale abbracci e gradisca questa mia maniera di cantar solo, la quale io scrivo giustamente, come si canta, e quanto sia preferito a gli altri per lo spaccio che di tal opere hanno avuto gli stampatori, e considerato quanto, oltre al cantar solo, sia stata gradita la maniera delle musiche dei cori di dette favole, e l'invenzione di essi, e d' altre favole fatte poi, dove parimente ho fatto diverse arie secondo che richiedevano i diversi affetti di tali cori, chiare e armoniose, mi son resoluto a stampar di nuovo quest' altre mie, alcune delle quali sono scritte nell' istessa maniera, che conviene che siano cantate, avendo segnato sopra la parte, che canta, e trilli e gruppi et altri nuovi

zu lassen. Einige von diesen sind in derselben Art geschrieben, wie sie gesungen werden sollen, indem ich über der Singstimme sowohl Triller wie Gruppi und andere neue bislang noch nicht im Druck erschienene Verzierungen vorgeschrieben habe; auch findet man besonders für den Gesang geeignete Passagen, in denen ich bis jetzt noch keine große Verschiedenheit habe zeigen wollen, da diese mir zu einer wahren Ubung in dieser Kunst als ausreichend erschienen; so habe ich es auch vermieden, dieselben Verzierungen mehrere Male zu wiederholen, indem diese eine Vorstufe sein mögen zu schwierigeren, wie man noch später sehen wird. Einige Arien habe ich beigefügt, von denen jede teils für Tenor, teils für Baß geschrieben ist mit für beide Stimmen passenden Passagen, und zwar zur Übung für diejenigen, welche von Natur aus das Talent besitzen, die äußersten Grenzen dieser Stimmen zu erreichen; so hat man in der Baßpartie bei den stufenweise abwärtsgehenden Viertel- und punktierten Achtelnoten bald auf der einen, bald auf der anderen zu trillern, um ihnen mehr Anmut, Kraft und Ausdruck zu verleihen und um sich mehr Gewandtheit und Sicherheit anzueignen, die in diesem Teile besonders erforderlich sind, wo weniger Gefühls-

affetti non più veduti per le stampe, e con passaggi più proprii per la voce: ne i quali passaggi per ora non ho voluto mostrare altra varietà in essi, essendomi questi parsi a bastanza per vero esercizio in quest' arte, non avendo avuto riguardo a replicar più volte i medesimi, potendo esser questi scala ad altri più difficili, come ad altro tempo si mostrerà. Alcune ce n' ho inserte, le quali tal' ora cantano in voce di tenore e tal' ora di basso, con passaggi più proprii per amendue le parti: e queste per uso di chi avesse talento dalla natura di ricercare gli estremi di esse voci, essendo necessario in detta parte di basso nelle semiminime e crome col punto, che discendono per grado, trillarne or l' una et or l' altra, per darne maggior grazia, forza e spirito, e per darsi bravura e ardire, che più si ricerca in detta parte, e nella quale vi si richiede assai meno l' affetto, che nella parte del tenore. In quanto alla misura o larghezza da osservarsi in dette arie, secondo che è maggiore la gravità da usarsi conforme a gli affetti delle parole, e altri muovimenti della voce, più nell' una che nell' altra parte, io me ne rimetto al giudizio

ausdruck nötig ist als in der Tenorpartie. Was die Beobachtung des Zeitmaßes oder einer Ungebundenheit im Vortrage der genannten Arien anbetrifft, welche sich nach der Bedeutung des Textinhaltes zu richten hat, und sonstige Bewegung des Gesanges, die in jeder Partie verschieden ist, berufe ich mich auf den Geschmack des Sängers und zugleich auf meine gedruckte Abhandlung vom Jahre 1601. Ich habe den Baß zum Spielen bezeichnet, und zwar in gleicher Weise die großen und kleinen Terzen und Sexten durch ein ♮ oder ein ♭ und alle anderen wichtigeren Sachen, um mich den weniger Erfahrenen leichter verständlich zu machen, die Lust haben sollten, sich darin zu üben. Nehmt, freundliche Leser, meine Kompositionen mit dem Wohlwollen hin, mit dem ich sie euch überreiche, und lebet wohl!

Drei Dinge besonders sind wichtig für denjenigen, welcher sich dem ausdrucksvollen Sologesang widmen will, nämlich: der Ausdruck, die Abwechselung im Ausdruck und die „sprezzatura". Der Ausdruck ist nichts anderes als die Stärke verschiedener Töne und Akzente mit der Anwendung des piano und forte, ein solcher Vortrag der Worte und ihres Inhalts durch den Gesang, der imstande ist, das Gemüt der Zu-

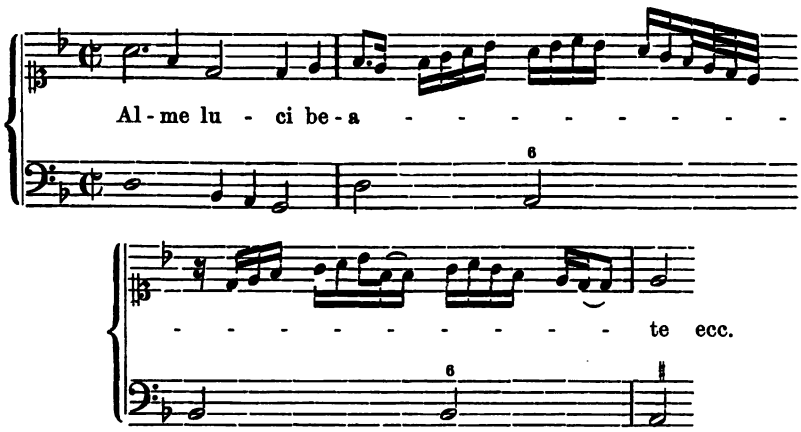
del cantante et insieme al mio stampato discorso del 1601. Ho segnato sopra il Basso da sonarsi, e terze e seste maggiori e minori indifferentemente, tanto per B quadro quanto per B molle, et ogni altra cosa più necessaria, per rendermi più facile a li manco periti, che avessero gusto di esercitarsi in esse. Ricevetele, cortesi lettori, con quello affetto, che io ve le porgo, e vivete felici!

Tre cose principalmente si convengon sapere da chi professa di ben cantare con affetto, solo. Ciò sono lo affetto, la varietà di quello, e la sprezzatura: lo affetto altro non è che la forza di diverse note e di vari accenti col temperamento del piano e del forte; una espressione delle parole e del concetto, che si prendono a cantare, atta a muovere affetto in chi ascolta. La varietà nell' affetto è quel trapasso da uno affetto in un' altro coi medesimi mezzi, secondo che le parole e 'l concetto guidano il cantante successivamente: e questa è da osservarsi minutamente, acciocchè con la medesima veste (per dir così) uno non togliesse a rappresentare lo sposo e 'l vedovo. La sprezzatura è quella leggiadria la quale si

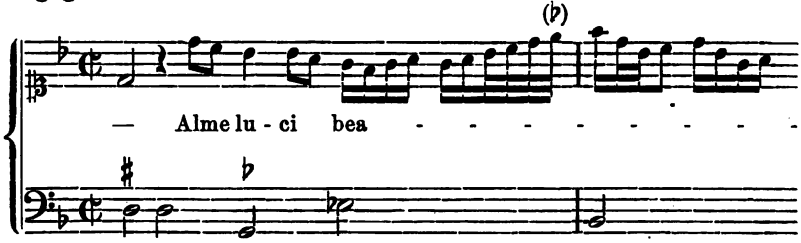
hörer zu bewegen. Die Abwechselung im Ausdruck ist jenes Übergehen aus dem einen Ausdruck in den anderen mit denselben Mitteln, je nachdem die Worte und die Phantasie den Sänger leiten; und dies ist ganz besonders zu beachten, damit nicht jemand (wenn ich so sagen darf) etwa in demselben Gewand sowohl den Ehemann als auch den Witwer darstellt. Die „sprezzatura" ist jene Leichtigkeit, die der Gesang bekommt beim Durchlaufen mehrerer Achtel- und Sechzehntelnoten über verschiedenen Akkorden, wobei (während, wenn dies genau im Takte ausgeführt wird, der Gesang eine gewisse Einengung und Nüchternheit erhält) der Gesang angenehm, ungezwungen und arios wird, und zwar — wie beim gewöhnlichen Sprechen die Redekunst es mit den rhetorischen Figuren und Ausschmückungen macht — würde ich die Passagen und Triller und andere Verzierungen, die man hier und da bei jedem Affekt zuweilen anbringen kann, entsprechend anpassen. Wenn man diese Dinge kennt, so glaube ich, daß man, wenn Anlage zum Gesange vorhanden bei Beobachtung meiner Anweisungen vielleicht das Ziel erreichen kann, welches man beim Gesange ganz besonders erstrebt, nämlich das Vergnügen.

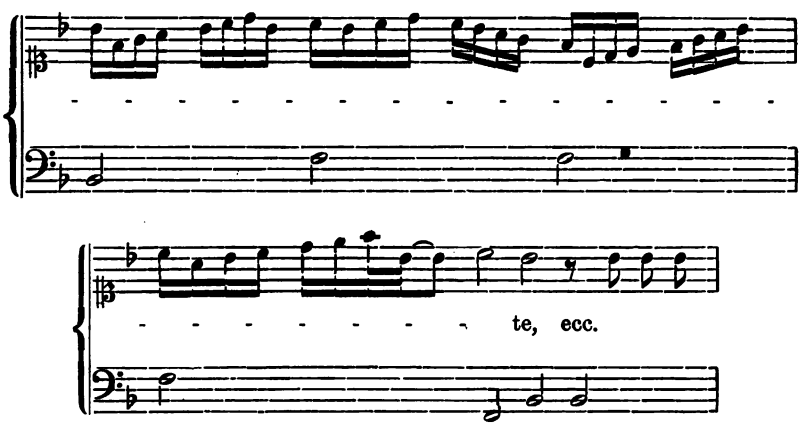
dà al canto co 'l trascorso di più crome e semicrome sopra diverse corde, co 'l quale, fatto a tempo, togliendosi al canto una certa terminata angustia e secchezza, si rende piacevole, licenzioso e arioso, sì come nel parlar comune la eloquenza alle figure e a i colori rettorici assimiglierei i passaggi, i trilli e gli altri simili ornamenti, che sparsamente in ogni affetto si possono tal' ora introdurre. Conosciutesi queste cose, crederò con l' osservazione di questi miei componimenti, che chi avrà disposizione al cantare, potrà per avventura sortir quel fine, che si desidera nel canto specialmente, che è il dilettare.

Wie man schon an dem Titel des Werkes und auch an dieser Vorrede sieht, hat man es hier gleichsam mit einem Studienwerk für den Kunstgesang zu tun. Die darin enthaltenen Kompositionen unterscheiden sich im allgemeinen noch nicht sehr von denen der „Nuove Musiche" vom Jahre 1601. Die Ähnlichkeit besteht besonders in den Verzierungen, mit denen Caccini die einzelnen Stücke sehr reichlich aufgeputzt hat; sie sollen wohl hauptsächlich als Studienmaterial dienen und sind meistens kurz, nur am Ende einer längeren Phrase von größerer Ausdehnung, dabei geschmackvoll und oft brillant. Caccini hat diese Koloraturen mit besonderer Vorliebe dort angewandt, wo eine Stelle des Textes mehrmals wiederholt wird. Im Gegensatz zu seinen früheren Kompositionen, wo bei diesen Wiederholungen auch fast immer dieselben Noten wiederkehrten, hat Caccini hier die einzelnen Wiederholungen voneinander verschieden komponiert. So beginnt z. B. das zweite Madrigal folgendermaßen:

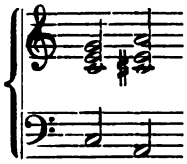



Wo dieselben Worte zum ersten Male wiederkehren, heißt es dagegen:





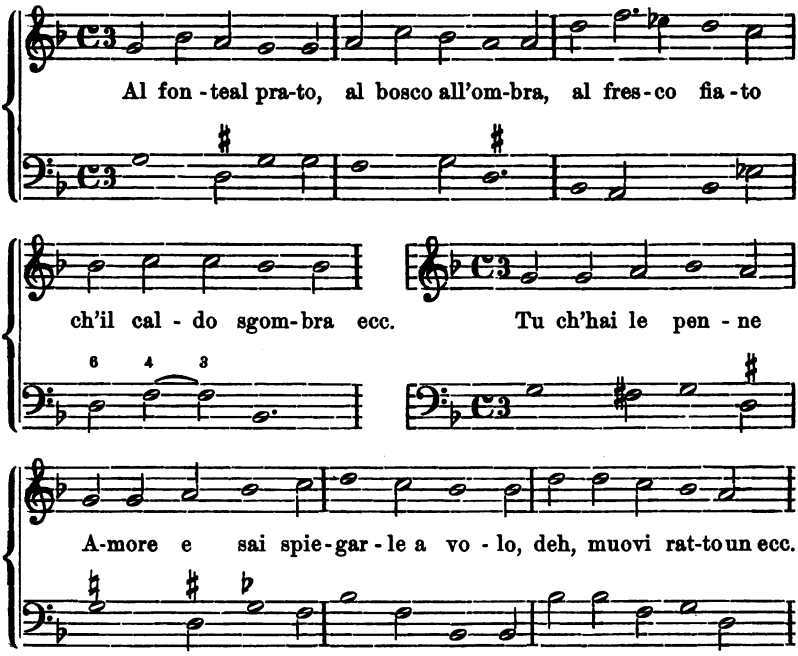

Wie überall bei Caccini, so läßt sich auch hier unter den einzelnen Kompositionen eine außerordentlich große Verschiedenheit an musikalischem Wert feststellen. Die Mehrzahl der Stücke, besonders die am Anfang befindlichen, sind unserm Geschmack nur sehr wenig entsprechend. In dem Aufbau ist zwar Symmetrie vorhanden, oft ist auch der richtige Ausdruck gut getroffen, aber das Ganze macht zu sehr den Eindruck des Unruhigen, was besonders daran liegt, daß der Gang der Melodie fast in jedem zweiten Takt durch eine mehr oder weniger lange Verzierung unterbrochen wird. Auch die oft ungeschickte Harmoniefolge trägt gerade nicht dazu bei, uns diese Stücke gefälliger erscheinen zu lassen. Akkordverbindungen wie die folgende kommen sehr häufig vor:



Manchmal entdeckt man allerdings kürzere Stellen, bei denen in der Wahl der Akkorde doch einiges Geschick zu erkennen ist, z. B. die ersten Takte des Madrigals „A quei sospir' ardenti“, oder einige Takte des Madrigals „Se ridete gioiose“. Auch findet man hin und wieder einige Melodien, die ganz ansprechend sind, z. B. das „Regami per pietà tua santa mano“, ein Stück, das wirklich in edlem Pathos gehalten ist und, wenn man einige

Verzierungen etwas kürzte, auch heute noch einer gewissen Wirkung nicht entbehren würde.

Am Schluß des Werkes befinden sich zwölf Stücke in der bekannten Arienform. Sie sind außerordentlich einfach gehalten, ohne jede Verzierung und mit einem oft nur aus einem oder zwei Takten bestehenden „Ritornello“ versehen. Sowohl in bezug auf den Text als auch auf die Musik machen sie den Eindruck größter Naivetät. Der Gegensatz zu den vorhergehenden Stücken ist außerordentlich groß. Die Melodie bewegt sich immer in demselben Rhythmus, und ein Stück macht genau denselben Eindruck wie das andere. Ambros, der übrigens von allen anderen in diesen „Nuove Musiche ecc.“ enthaltenen Kompositionen schweigt, bezeichnet das eine dieser Stücke „Al fonte, al prato“, das auch von Peri in seinen „Varie Musiche“ und Radesca da Foggia in derselben Art und Weise komponiert wurde, wohl mit Unrecht als Nachklang jener im sechzehnten Jahrhundert üblichen, „Fa-La“ genannten Volkslieder; die meisten dieser Stücke sind vielmehr richtige Gaillarden. Um ein Beispiel zu geben, mögen hier von zweien die Anfangstakte folgen.



## XI.

# Das „Fuggilotio musicale“.

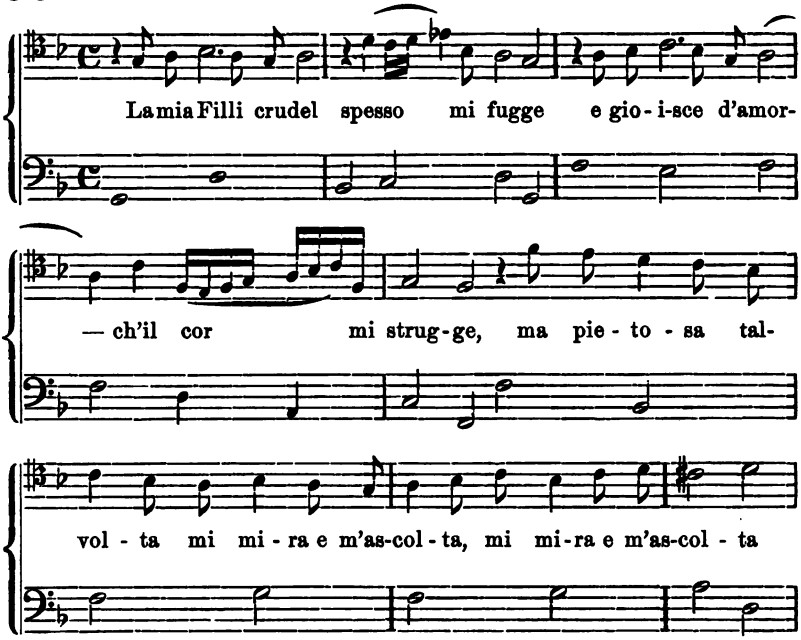
Der vollständige Titel des Werkes lautet: „Fuggilotio musicale di D. Giulio Romano: nel quale si contengono Madrigali, Sonetti, Arie, Canzoni & Scherzi, per cantare nel Chitarrone, Clavicembalo o altro Istrumento, a una e due voci. Nuovamente corretto e ristampato. Opera seconda. In Venetia, appresso Giacomo Vincenti 1618[1]).

Dieses „Fuggilotio musicale“ oder „Musikalischer Zeitvertreib“ ist eine Sammlung ähnlich wie die „Nuove Musiche“, enthält aber außer 18 einstimmigen auch 14 zweistimmige Gesänge. Eine Vorrede, die sonst alle Werke Caccinis enthalten, ist hier nicht vorhanden. Was einem bei der Betrachtung der Kompositionen zunächst äußerlich auffällt, ist, daß die Bezifferung des Basses bei sämtlichen Stücken fehlt. Wenn man auch nicht mehr feststellen kann, wann die „Nuove Musiche e nuova maniera di scriverle ecc.“ und das „Fuggilotio musicale“ in erster Auflage erschienen sind, so muß man doch annehmen, daß das „Fuggilotio“ das zuletzt erschienene Werk ist. Einige der ersten der darin enthaltenen Kompositionen sehen allerdings den Madrigalen der „Nuove Musiche“ vom Jahre 1601 noch ziemlich ähnlich, alle übrigen aber sind so durchaus davon verschieden, daß man als Zeit ihrer Entstehung jedenfalls eine spätere annehmen muß als die der „Nuove Musiche e nuova maniera di scriverle“.

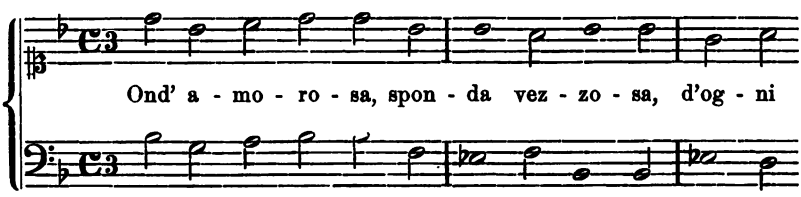
Es wird auffallen, daß Caccini in der Vorrede zu dem letztgenannten Werke das Fuggilotio gar nicht erwähnt, was wohl damit zu erklären ist, daß eine auf seine Gesangsmethode bezügliche Vorrede, wie schon oben erwähnt, bei diesem Werke fehlt. Der allgemeine Eindruck, den man von den Stücken des Fuggilotio bekommt, ist ganz bedeutend günstiger als bei den übrigen Werken Caccinis. Mit Ausnahme der am Anfang befindlichen Madrigale bemerkt man überall das Fehlen der sonst so reichlich

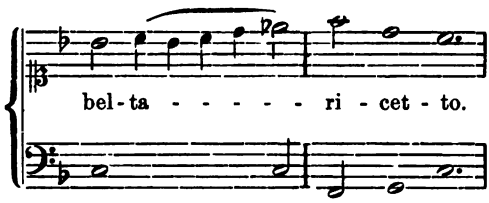
[1]) Das einzige noch vorhandene Exemplar befindet sich in der Kgl. Bibliothek zu Brüssel.

angebrachten, meist unschönen Verzierungen. Wo diese doch noch gelegentlich vorkommen, sind sie viel geschmackvoller und eleganter. Was aber die Stücke des Fuggilotio ganz besonders auszeichnet, ist das Vorhandensein einer Melodie, die wirklich diesen Namen verdient. Oft herrscht auch in dem Aufbau der Kompositionen eine solche Symmetrie, wie man sie gar nicht bei Caccini erwartet, auch ist die Charakterisierung des Textes stellenweise vortrefflich gelungen. Als Beispiel sei zunächst der Anfang des Madrigals „La mia Filli crudel" hier wiedergegeben:

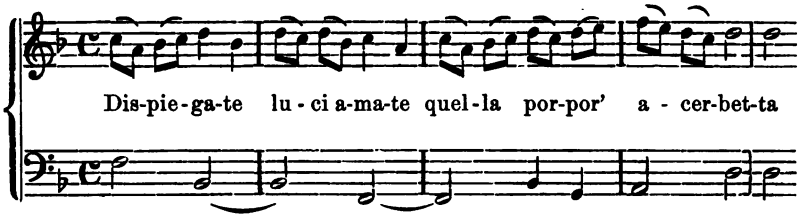



Eine zum Teil geradezu moderne Färbung, besonders in der Harmonie, zeigt ein Stück, das betitelt ist: „Sopra il nome Marina", bei dem auch die korrekte Führung des Basses auffällt. Die ersten Takte mögen hier folgen:

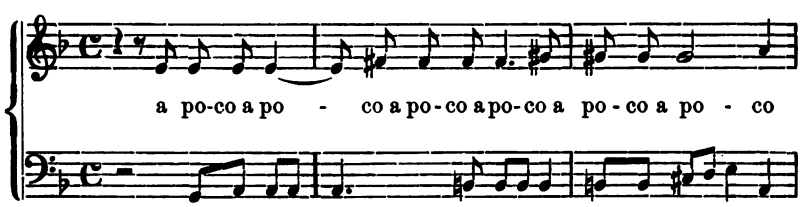


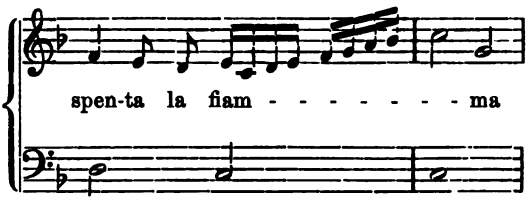



Einen von den „Nuove Musiche“ ganz verschiedenen Charakter hat ein Madrigal „Dispiegate, luci amate“:

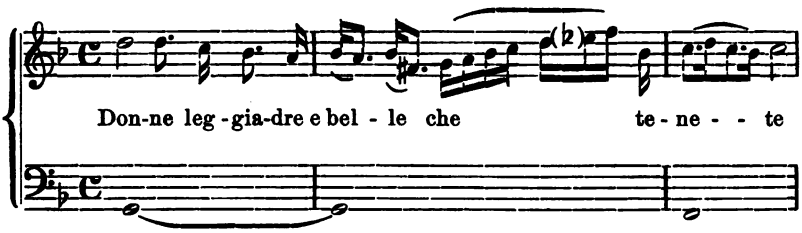



In demselben Stile sind übrigens noch viele andere, auch einige zweistimmige Stücke gehalten. Daß natürlich in dem „Fuggilotio“ auch vieles sich findet, was herzlich flach und nüchtern ist, bedarf wohl kaum der Erwähnung. Kleine „Unkorrektheiten“ in bezug auf Textbehandlung darf man Caccini verzeihen, z. B. daß er in einem Madrigal in dem Satze „Troppo, ahi troppo superba donna“ nach dem Worte „superba“ eine Viertelpause eingeschoben hat und dergleichen. Anzuerkennen ist jedenfalls das Streben Caccinis, sich immer möglichst dem Inhalt des Textes anzupassen, und dies tritt doch in diesen Stücken überall deutlich hervor, wenn auch manchmal in einer Form, die unserm Geschmack nicht ganz entspricht. Es sollen hierfür noch einige charakteristische Stellen als Beispiele angeführt werden, zunächst einige Takte aus dem Madrigal „Tosco, tosco non foco“:

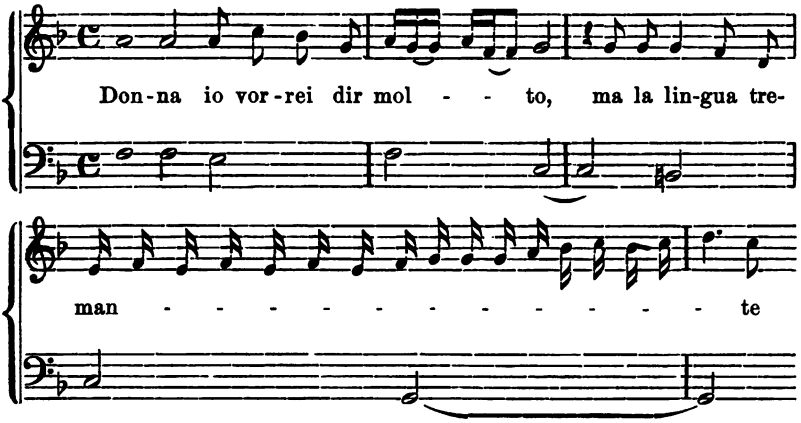





In einem anderen Stücke, „Donne leggiadre“, sucht Caccini das Graziöse und Zierliche, welches das „leggiadro“ ausdrückt, durch eine entsprechende Bewegung in der Melodie wiederzugeben:

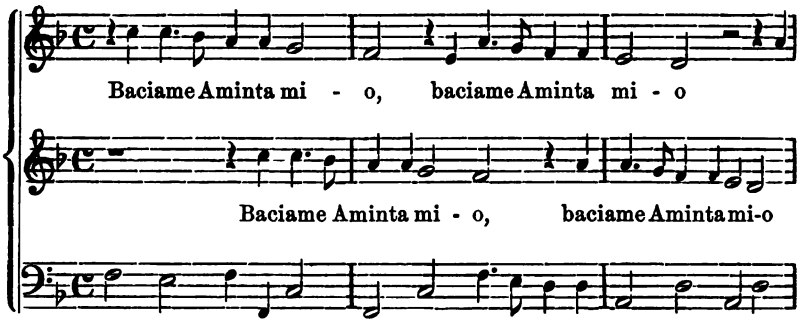



Sogar das Stottern eines zaghaften Liebenden wird nachgeahmt:

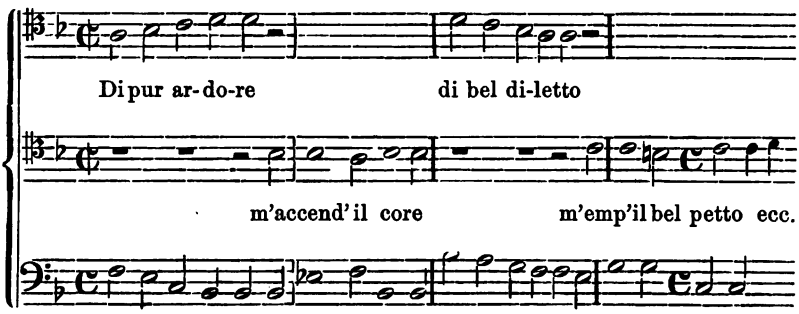



In bezug auf die zweistimmigen Madrigale und Kanzonen läßt sich Ähnliches sagen wie von den einstimmigen. Bei den meisten fehlt übrigens die Begleitung, nur bei wenigen ist sie durch einen sehr einfach gehaltenen, auch hier unbezifferten Baß dargestellt. Ausnahmsweise bewegt sich dieser auch wohl kontrapunktisch zu den beiden Singstimmen. Die Mehrzahl dieser Stücke ist recht ansprechend, besonders einige, bei denen die

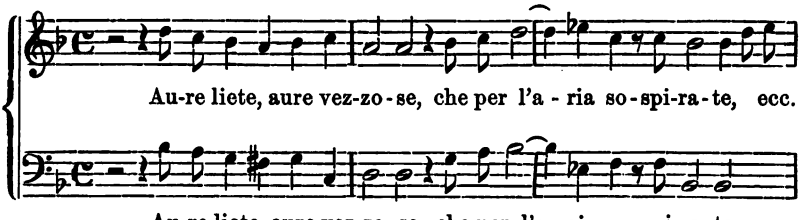
untere Stimme eine Imitation der oberen bildet. Auch hierzu ein kurzes Beispiel:



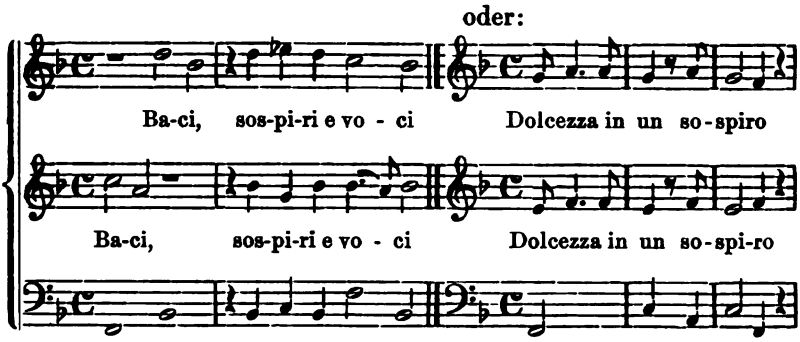

Zuweilen läßt Caccini auch den Text von beiden Stimmen taktweise abwechselnd singen, z. B. in dem zweiten Teile der Kanzone „Pargoletta vezzosa“:



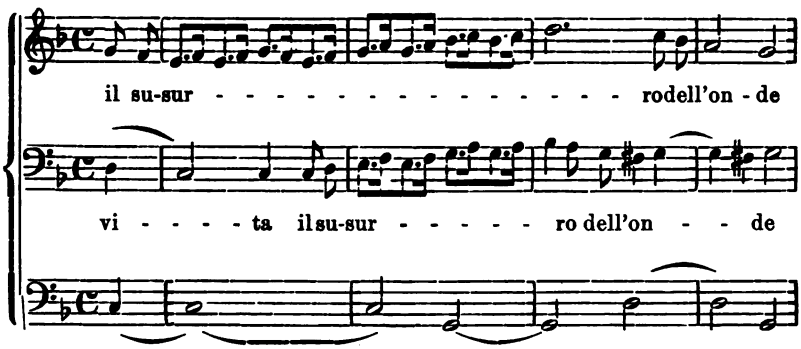

Interessant ist ebenfalls bei einigen zweistimmigen Stücken die Behandlung des Textes, so wird z. B. in dem Duett „Aure liete“ in beiden Stimmen das Wort „sospirate“ nach der ersten Silbe durch eine Achtelpause unterbrochen, was beinahe den Eindruck macht, als sollte den beiden Sängern gleichsam Gelegenheit gegeben werden, hier wirklich einen kleinen Seufzer anzubringen:



Ganz ähnlich ist die folgende Stelle aus dem Duett „Baci, sospiri e voci", wo die Pause unmittelbar vor dem Worte sospiro angebracht ist, und zwar kommt dieselbe Stelle viermal in dem Stücke vor:




Beachtenswert ist in dem Duett „Poichè a baciar m' invita" die Stelle „il susurro delle onde" (das Murmeln der Wellen):




Die gegebenen Beispiele werden genügen, um einem einen allgemeinen Eindruck von dem „Fuggilotio musicale" zu verschaffen. Wenn auch die „Nuove Musiche" Caccinis besonders deshalb, weil er damit seine Gesanglehre und die ersten Kompositionen im monodischen Stile veröffentlichte, sein bedeutendstes Werk genannt werden müssen, so verdient aber jedenfalls das „Fuggilotio musicale", welches bis jetzt selbst in den besten musikhistorischen Werken kaum mit Namen genannt wird, mindestens ebensoviel Beachtung als Sammlung der entschieden besten Kompositionen Caccinis. Daß diese keine Meisterwerke sind, ist selbstverständlich, und daß man unter seinen Kom-

positionen überhaupt nach solchen auch nicht suchen darf, ist schon erwähnt worden. Das Hauptverdienst Caccinis als Komponist ist eben, daß er — wie Peri in gleicher Weise mit dem Rezitativ — den eigentlichen Anfang machte in dem Stile, dem erst das Genie anderer die rechte Form und die wahre künstlerische Weihe gab. Und so könnte man auch auf Caccini die Worte Peris beziehen, mit denen er als sein Verdienst nur in Anspruch nimmt, den Weg eröffnet zu haben, auf dem das Talent seiner Nachfolger in seinen Fußtapfen zu dem Ruhm gelangen könne, den zu erwerben ihm nicht beschieden sei: „Intanto mi parrà d'aver fatto assai, avendo aperta la strada al valor altrui di camminare, per le mie orme, alla gloria, dove a me non è dato di poter pervenire.“

# Vita.

Am 12. September 1880 wurde ich, Karl Alfred Ehrichs, evangelisch-lutherischen Bekenntnisses, zu Neustadt a. Rbge. (Prov. Hannover) als Sohn des Amtsgerichtssekretärs und Amtsanwalts Emil Ehrichs geboren. Ich besuchte das Realprogymnasium zu Hameln und das Realgymnasium zu Goslar. Nach bestandener Reifeprüfung ging ich Ostern 1899 nach Hannover, wo ich zunächst zwei Semester Mathematik und Physik auf der Kgl. Technischen Hochschule studierte, wandte mich aber dann ganz der Musik zu, die ich bislang als Dilettant eifrig betrieben hatte. Unter Leitung des Cellovirtuosen A. Steinmann, der auch zugleich mein Lehrer im Klavierspiel und in der Komposition war, bildete ich mich in den Jahren 1900—05 zum Violoncellisten aus und war während dieser Zeit zwei Jahre Mitglied des Orchesters des Kgl. Theaters zu Hannover. Ostern 1905 bezog ich die Universität Leipzig, wo ich Musikwissenschaft, Philosophie und Pädagogik studierte. Im Winterhalbjahr 1906/07 unternahm ich eine Studienreise nach Brüssel, Bologna, Florenz und Rom und studierte darauf noch ein Semester in Leipzig.

Es sei mir gestattet, meinem hochverehrten akademischen Lehrer, Herrn Professor Dr. H. Riemann für die Anregung zu meiner Dissertation sowie für seine liebenswürdige Unterstützung an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank auszusprechen. Ferner bin ich zu großem Danke verpflichtet dem Bibliothekar des Liceo musicale zu Bologna, Herrn Professor Francesco Vatielli, Herrn Dr. Silvio Anzilotti und Herrn Professor Gandolfi zu Florenz.

---

25 452SU BR 4675
10/04 31150-73 NLB

DATE DUE

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |

JAN 2 4 2005

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

STANFORD, CA 94305-6004